

*que
sais-je?*

L'ORCHESTRE

ALAIN LOUVIER



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

VILLE D'AURILLAC - MEDIATHEQUE



1000071913

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

- Olivier ALAIN, *L'harmonie*.
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne*.
José BRUYR, *L'opérette*.
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique*.
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées*.
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue*.
— *Le clavecin*.
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique*.
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique*.
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall*.
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance*.
André GAUTHIER, *La musique américaine*.
Georges GOURDET, *Les instruments à vent*.
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine*.
— *Les formes de la musique*.
Raoul HUSSON, *Le chant*.
Rémi JACOBS, *La symphonie*.
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole*.
Paul LOCARD, *Le piano*.
Alain LOUVIER, *L'orchestre*.
Armand MACHABEY, *La notation musicale*.
— *La musicologie*.
— *La musique de danse*.
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz*.
R. MANCINI, *L'art du chant*.
Pierre MONICHON, *L'accordéon*.
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique*.
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor*.
— *Le violon*.
Félix RAUGEL, *Le chant choral*.
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle*.
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine*.
— *La musique allemande*.
Marcelle SOULAGE, *Le solfège*.
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied*.
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien*.
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion*.
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise*.

ISBN 2 13 035503 X

Dépôt légal. — 1^{re} édition : 3^e trimestre 1978

© 1978, Presses Universitaires de France

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

AVANT-PROPOS

Cet ouvrage n'est pas chronologique dans son ensemble. La définition même de l'orchestre que nous avons choisie (la notion d'orchestration) imposait un plan analytique et divers recouvrements chronologiques.

Ainsi, le deuxième chapitre traite de la naissance et de l'établissement de l'orchestre « classique », et ceci jusqu'à Brahms, mort en 1897. Le chapitre III revient presque un siècle en arrière et montre le prodigieux accroissement des moyens que Berlioz a provoqué. Le IV^e chapitre décrit l'orchestre symphonique dans son apogée et les différentes écoles nationales jusqu'à la période contemporaine. Le V^e reprend au contraire l'idée de l'éclatement en diverses formations restreintes, problème de plus en plus essentiel à qui veut déchiffrer l'apparente anarchie des compositions instrumentales depuis le début du XX^e siècle. Ici s'arrête notre course. Il restait à traiter des différents groupes « homogènes » (cordes, vents, percussions, voix, solistes, etc.). C'est l'objet du VI^e chapitre.

Enfin, le VII^e chapitre n'a d'autre ambition que de donner au lecteur curieux de son époque une sorte de photographie des tendances qui se sont dégagées au cours des trente dernières années.

Cet ouvrage, destiné à tous, comprend néanmoins quelques analyses en petits caractères — plus spécialement destinées à l'étudiant musicien, car elles doivent être suivies partitions en main —, mais que l'on peut parfaitement sauter sans perdre le fil général et historique.

D'autre part, afin d'éviter de fastidieuses répétitions de noms d'instruments, des abréviations sont employées, ainsi qu'une clé pour la notation chiffrée des nomenclatures orchestrales.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

A	alto	JFl	jazzo flûte
B	basse	Mand	mandoline
Bug	bugle	Mba	marimba
CA	cor anglais	Mcas	maracas
Cast	castagnettes	OM	ondes Martenot
Cb	contrebasse	Oph	ophicléide
CCl	caisse claire	Org	orgue
Cfg	contrebasson	Perc	percussion
Cl(B)	clarinette (basse)	Picc	petite flûte
Clav	clavecin	Pno	piano
Cleh	cloches	S	soprano
Crd	cordes	Sax	saxophone
Crec	crécelle	T	ténor
Crn	cornet	Tamb	tambour
Crot	crotales	Tb	tuba
Croul	caisse roulante	Tbasq	tambour de basque
Cta	célésta	Timb	timbale
Cum	cymbalum	Tr	trompette
Cymb	cymbales	Trb	trombone
Eol	éoliphone	Trg	triangle
Fg	basson	T-T	tam-tam
Fl	flûte	V1, V2	violons 1, violons 2
GC	grosse caisse	Vib	vibraphone
Glk	glockenspiel	Vlc	violoncelle
GE	guitare électrique	W-BI	wood-block
Gg	gong	Xyl	xylophone
Guit	guitare		
Harm	harmonium		
Hb	hautbois		
Hrp	harpe		

INTRODUCTION

Orchestre, mot magique qui éveille en tout musicien une curiosité toujours nouvelle, le désir de sons inouïs et toujours plus recherchés.

Orchestre, entité protéiforme qui recouvre tant de réalités différentes, selon les temps ou les lieux.

Orchestre, mot venu du fond des âges, subsistant à travers toutes ses transformations comme le symbole d'un art d'abord collectif.

Nul terme musical n'est sans doute plus malaisé à définir que l'orchestre.

Où commence l'orchestre ? Où finit-il ? Quel que soit le critère choisi, la réponse apparaît ambiguë, les limites plus ou moins floues. Examinons quelques critères possibles :

— Le nombre de musiciens ou d'instruments : mais alors l'*Octuor* de Schubert relève-t-il de l'orchestre ? Non, bien sûr, tandis que le *Concerto pour clavecin et 5 instruments* de Manuel de Falla sonne, lui, comme un orchestre.

— La nécessité du chef d'orchestre : mais, outre que l'introduction du chef est relativement récente, l'expérience montre qu'un concerto de Bach ou de Mozart peut se diriger du piano ou du violon principal, alors que tel passage du *Pierrot lunaire* de Schönberg, fût-il écrit pour trois musiciens, doit être dirigé. Cette contradiction interdit de lier l'orchestre à la présence d'un chef.

— L'histoire elle-même de l'orchestre : elle montre une naissance floue, plus ou moins reculée selon les conceptions et les auteurs ; est-ce Rameau ? Monteverdi ? ou les Grecs ? et avant ? Que le Dieu des musicologues nous garde de la découverte fortuite en terrain quaternaire de quelque instrumentarium composé d'os percés et de cornes d'aurochs !

Devant des horizons aussi infinis, derrière un passé si insondable, pensant aux limites restreintes de cet ouvrage, il nous semble plus sage de nous en tenir au critère qualitatif et analytique : la notion d'orchestration, que nous allons tenter de définir.

EXPLICATION DES NOMENCLATURES ABRÉGÉES

Les 4 premiers chiffres désignent les bois (Fl, Hb, Cl, Fg)*, les 4 suivants, les cuivres (cor, Tr, Trb, Tb), puis viennent les claviers, percussions, chœurs, solistes et autres instruments. Enfin les 5 derniers chiffres désignent les cordes (V1, V2, A, Vlc, Cb) (l'indication tutti ou Crd suffit très souvent).

Le signe + placé en haut en bas après un chiffre indique qu'on ajoute un instrument aigu grave de la même famille.

Le signe — placé en haut en bas après un chiffre indique qu'un des instrumentistes joue aussi de cet instrument aigu grave de la même famille.

Exemple :

3+ - 2- 2+ 3+ / 4 2+ 3 0 / Timb 2Hrp Pno Guit / 12 0 0 6 2

signifie 3 Fl (dont 2 Picc), 1 Fl en sol, 2 Hb (dont 1 CA), 2 Cl, 1 Cl *mi* bémol, 1 Cl basse, 3 Fg, 1 Cfg, 4 cors, 2 Tr, 1 Tr en *ré*, 3 Trb, Timb, 2 Hrp, Pno, Guit, 12 V, 6 Vlc, 2 Cb.

* Voir page 4 la table des abréviations.

CHAPITRE PREMIER

L'ORCHESTRATION

I. — La notion d'orchestration

Si l'orchestre s'avère malaisé à cerner, l'orchestration par contre relève de règles précises ; les traités magistraux de Berlioz, Rimsky-Korsakov ou Kœchlin sont là pour en témoigner : l'orchestration peut se transmettre et s'enseigner.

Nous proposerons de l'orchestration la définition suivante :

ORCHESTRATION : Art de transformer un ensemble d'instruments ayant chacun leur timbre propre en un nouvel instrument — l'orchestre — doté d'un nombre infini de combinaisons sonores.

Chaque compositeur enrichira l'orchestre d'une palette personnelle, d'une poésie particulière, créant ainsi *son* orchestre, comme il créerait *son* écriture de piano ou de quatuor à cordes.

À la limite, l'orchestration n'est-elle pas née le jour où un musicien eut l'idée de faire sonner deux instruments différents à l'unisson, créant ainsi un nouveau timbre ? Le champ infini des combinaisons sonores s'ouvrirait alors, beaucoup plus riche encore que leur simple nombre arithmétique.

En matière de doublures orchestrales, il est notoire que 2 et 2 ne font pas 4, mais autre chose ;

les spectres harmoniques des différents instruments restent encore, de nos jours, rebelles à une codification scientifique (*) ; les harmoniques ne s'additionnent pas, mais donnent lieu à des interactions mal connues, qui sont une des richesses de la musique, et rendent la tâche du compositeur à la fois exaltante et empirique. En matière d'orchestre, on peut créer chaque jour à sa table des sons nouveaux.

II. — Instrumentation et orchestration

Il est important de distinguer ces deux notions. Certains musiciens, plus soucieux d'habiller un contrepoint que de créer des masses sonores pour elles-mêmes, instrumentent plus qu'ils n'orchestrent. Bach instrumente le plus souvent, et sa musique s'y prête idéalement. Berlioz orchestre, et imagine du premier coup une lave orchestrale, souvent même primant l'idée mélodique.

Cependant, là aussi, la limite est floue : ainsi l'on apprend que Debussy et Ravel écrivaient d'abord au piano — primauté du corps sur la parure. Mais quelle parure, qui fait oublier le corps pour accaparer à la magie des timbres toute l'attention auditive !

Penchons-nous sur le travail de l'apprenti essayant de transcrire à l'orchestre une page pianistique (excellent exercice, même si d'aucuns le trouvent désuet). D'abord, il va choisir l'emplacement des lignes et plans musicaux essentiels : il *instrumente*. Puis, devant cette ébauche suffisante harmoniquement, mais qui ne comble ni l'esprit

(*) Xenakis dirait que les timbres ne forment pas un « groupe ordonné », contrairement aux durées ou hauteurs.

ni l'oreille, il va s'efforcer par mille ajouts ou retraits, artifices ou dosages, de traduire le climat musical rendu par le toucher du pianiste, les pédales du piano ou l'écho de la salle : il joue avec délicatesse sur les dynamiques, les tenues, ajuste avec précision les relais, ajoute ce qu'on désigne du mot barbare de « sauce ». Là, il *orchestre*.

« Ce que nous appelons l'orchestration doit revenir à sa signification première : elle doit devenir une partie intégrante de sa substance... la composition elle-même doit être aussi de l'orchestration. Vous ne pouvez pas écrire une œuvre musicale et dire que vous allez l'orchestrer par la suite ; les deux procédés doivent être accomplis d'un seul coup, car l'orchestration doit répondre aux besoins d'un contenu musical de l'œuvre. »

Ainsi s'exprime Edgard Varèse en 1934 à propos d'*Equatorial*. Point de vue important, qui rejoint Beethoven et Berlioz. Mais qui pourrait être opposé à d'autres conceptions tout aussi valables.

Les manières d'orchestrer sont donc diverses, mais toutes contribuent à définir l'orchestre.

III. — Les progrès de l'orchestration

Entre Rameau et Varèse, entre Haydn et Webern, entre Monteverdi et Berio, quels progrès accomplis dans le maniement d'un outil si compliqué... car, s'il est admis qu'il n'y a pas de progrès en art, on doit par contre noter les évidents progrès de la science de l'orchestration, allant de pair avec les perfectionnements techniques des instruments.

L'orchestration tiendrait alors le rôle d'une Science mise au service d'un Art, science dont la conscience serait l'oreille du musicien.

CHAPITRE II

HISTOIRE DE L'ORCHESTRE CLASSIQUE

I. — La préhistoire

Le mot « orchestre » nous vient de Grèce (du verbe *orkheisthai*, danser) (*). Il désignera tour à tour l'emplacement des exécutants, puis la formation elle-même, enfin plus récemment le texte écrit (« parties » d'orchestre).

Jusqu'à 1600 environ, la préhistoire de l'orchestre coïncide assez exactement avec l'histoire des instruments. Les compositeurs d'alors n'exigeaient que fort rarement une nomenclature précise, qu'il s'agisse de soutenir les voix ou de jouer des danses. Les voix sont notées avec soin deux siècles environ avant les instruments. Ainsi est-il frappant de constater qu'une œuvre aussi élaborée que la *Messe* de Machaut ne comporte aucune indication instrumentale : on suppose simplement des ritournelles (instrumentales) là où aucun texte n'est écrit dans les parties vocales. Avouons que la tâche des interprètes actuels de la Musique médiévale n'est guère facile, encore qu'elle laisse une part immense à l'imagination la plus débridée.

(*) Ainsi, les Grecs considéraient-ils comme un tout la Musique, le Chant, la Danse, conception qui renaît aujourd'hui dans certaines expériences du Théâtre Musical.

Le choix des timbres comprend ainsi une grande part d'aléa et nous choisirons de ne point traiter la préhistoire de l'orchestre tant que les indications instrumentales restent inexistantes ou imprécises.

II. — Le miracle de l' « Orfeo »

Claudio Monteverdi, créateur de l'Opéra, est aussi le premier à donner au coloris orchestral une valeur à la fois dramatique et décorative. Contrairement aux exemples antérieurs que nous connaissons (*Le Ballet comique de la reine*, de Balthazar de Beaujoyeux, 1581) où les groupes de timbres doublent les voix et sont employés successivement, contrairement aussi aux autres opéras de Monteverdi (*Le Retour d'Ulysse* ou *Le Couronnement de Poppée*) où seule la basse continue est indiquée, l'*Orfeo* (1607) offre à nos regards émerveillés un luxe à peine croyable :

2 contrebasses de viole	{	2 clavecins	(servant
10 violes de bras		2 basses de gambe à la	
2 harpes doubles		2 orgues positifs	basse
2 violons piccolo « à la française »		1 orgue régale	continue)
4 trombones		3 théorbes	
2 cornets à bouquin			
1 flageolet piccolo			
1 trompette aiguë (« clarino »)			
3 trompettes avec sourdine			

Une analyse attentive de la partition nous montre :

- que les groupes sont employés de façon successive et homogène pour varier les reprises des ritournelles, mais sont également mélangés, ce qui est nouveau ;
- qu'un soliste s'échappe parfois (surtout dans les « stances » d'*Orfeo* à l'acte III enveloppées d'enluminures baroques de violons, harpes ou cornets) ;
- que la basse continue change de nature avec chaque personnage (ainsi l'orgue régale est réservé à Caron, passeur

des Enfers), ce qui permet à l'oreille d'être immédiatement prévenue de l'arrivée d'un personnage. Ce procédé sera repris par Bach dans *La Passion selon saint Jean* (l'orgue = le Christ, le clavecin = l'Evangéliste).

Que Monteverdi ait négligé de donner des précisions analogues dans ses autres ouvrages est une perte irréparable dans l'histoire de l'orchestre. Notons néanmoins l'apparition du *stilo concitato* qui place l'orchestre à cordes au premier plan du *Combat de Tancrède et Clorinde*, notamment par l'emploi très imagé du trémolo.

III. — Les grands classiques

1. Jean-Baptiste Lully (1632-1687). — Après son prédécesseur Cambert, Lully impose le règne du quatuor. Cet acquis est considérable, car il va pour plusieurs siècles installer cette prédominance des cordes et, en caricaturant quelque peu, on pourrait presque dire que l'évolution de l'orchestre de Rameau à Wagner a surtout consisté à ajouter peu à peu d'autres instruments.

Lully réussit avec les « 24 Violons du Roy » à discipliner à l'extrême la famille des violons, reléguant à jamais celle des violes dans les ténèbres extérieures. Tous ses contemporains français lui emprunteront cette clarification digne de Malherbe et de Le Nôtre, et il faudra attendre Rameau pour retrouver plus de diversité.

Ceci explique le jugement si pertinent de Pierné :

« Cet orchestre renfermait les éléments d'une assez grande richesse instrumentale, et l'exemple de Monteverdi aurait pu être suivi par Lully. Il n'en fut rien malheureusement, et en réalité l'auteur d'*Atys*, de *Roland* et d'*Armide* n'utilisera les ressources sonores dont il disposait qu'avec une très médiocre préoccupation des effets picturaux. »

Pierné ajoute plus loin : « Il est même fort curieux d'observer

que les tenues harmoniques des instruments à vent n'ont été trouvées au théâtre que par Marc-Antoine Charpentier, qui les employa fréquemment, et que Lully n'ait point soupçonné un procédé si précieux » (Lavignac, *La musique et les musiciens*).

Lully, le plus grand de ses contemporains par son génie mélodique et dramatique, ne le fut pas dans l'emploi d'un orchestre pourtant considérable, car ses fonctions lui permirent de réunir parfois jusqu'à 50 cordes, 6 flûtes, 4 hautbois, 8 trompettes et timbales (*).

2. Henri Purcell (1659-1695). — L'immense musicien de *Didon et Enée* réussit avec des moyens analogues à ceux de Lully (cordes, hautbois, flûtes, trompettes, timbales) à créer un climat très personnel. Les timbres se purifient et donnent libre cours à une intense expression. Par le soutien habile des voix, Purcell perpétue Monteverdi. Par l'emploi presque lyrique d'instruments solistes, par des oppositions de dynamiques au service d'une rythmique très personnelle, il ouvre la voie à Rameau (cf. *horn-pipe* ou *monkeys dance* dans *Fairy Queen* qui exigent des violons des détachés très nerveux).

3. Jean-Sébastien Bach (1685-1750). — Il est malaisé de définir le rôle de Bach dans l'évolution de l'orchestre. Les maigres moyens matériels dont il disposait n'étaient pas en rapport avec son génie, et sa préoccupation essentielle demeurerait l'architecture des lignes. (*L'Art de la Fugue* et le *ricercare* à 6 voix de l'*Offrande musicale* sont même des musiques « théoriques ».) Cependant, on est parfois

(*) Certains historiens avancent qu'il réussit même, dans *Psyché* (1671), à réunir 120 instruments, dont une quantité impressionnante de basses de toute sorte.

90

Ob. I
Ob. II
Ob. III
Fg.
Tr. I (D)
Tr. II (D)
Tr. III (D)
Timp
Vl. I
Vl. II
Vla
B.c.

Ex. 1. — J.-S. BACH, Suite n° 4 en ré majeur (Ouvverture), Ed. Heugel

On distingue dans cette page des « jeux de blocs » entre 3 groupes de 3 parties (hautbois, trompettes, violons-altos) sur une basse continue commune (violoncelles, contrebasse, basson et timbale).

ébloui fugitivement par des sonorités d'une couleur inconnue, des soli instrumentaux d'une intense poésie (hautbois d'amour dans maintes cantates). Ainsi, par l'admirable introduction instrumentale de *La Passion selon saint Jean*, empreinte d'une infinie tristesse, ou par l'adagio du 1^{er} *Concerto brandebourgeois*, avec cet étrange entrelacement du violon piccolo et du hautbois.

C'est dans les quatre *Suites d'orchestre* et les six *Concertos brandebourgeois* que Bach s'intéresse à des compositions instrumentales nouvelles (voir leurs effectifs à l'appendice 2).

Paradoxalement, l'évolution s'y fait à l'envers, le 6^e *Concerto brandebourgeois* appartenant plus à la musique de chambre qu'à l'orchestre (six cordes et clavecin), alors que le premier nous étonne par son foisonnement et son éclat (cf. le Trio avec les 3 hautbois à l'unisson soutenant 2 cors).

Bach n'eut jamais à sa disposition plus d'une vingtaine de musiciens. Malgré cela, son apport à l'orchestre, par une clarté inégalée dans l'agencement des lignes, vaut sans doute celui d'un Telemann, plus riche en moyens, mais combien moins en idées.

4. Georg Friedrich Hændel (1685-1759). — L'un des premiers sans doute, Hændel habille une musique de qualité de l'éclat des formations militaires. Ses fonctions officielles à la Cour de Londres lui permettent des expériences de masse. Tout en continuant à utiliser les cordes (d'une manière d'ailleurs souvent simpliste), il emploie concurremment des quantités inconnues de hautbois ou de trompettes (*Fire Work's Music*). Son souci du grandiose le conduit à certaines innovations qui seront reprises un siècle plus tard par les musiques de la Révolution. Citons au hasard, et à titre d'exemple :

- l'accroissement des basses et des percussions : « double-basson » dans *L'Hymne du couronnement* (1727) ; timbales d'artillerie dans le *Te Deum de Dettingen* ; roulements de tambour à découvert assez souvent ;
- le rôle primordial de l'orgue qui donne de la rondeur à l'ensemble ;
- des instruments anecdotiques : glockenspiel à clavier, tambourins et triangles évoquant la danse de David dans *Saül* (1738), mandoline dans *Alexander Balus*, violette marine (petite viole douce) dans *Orlando* ;
- des accompagnements inhabituels : théorbe, harpe et pizzicati, soutiennent un autre air de David, etc.

Ajoutons l'échelle des dynamiques, plus fine que chez Bach (les *mezzo-forte*, un *poco piu forte* ne sont pas rares) et nous constaterons qu'Hændel compense une certaine pauvreté contrapuntique par la couleur ou la puissance de son orchestre, rendus plus fidèlement aujourd'hui par le souci d'authenticité de certaines interprétations.

5. Antonio Vivaldi (1678-1741). — La légendaire abondance de Vivaldi vient peut-être de cette décision de 1723 où la *Pieuse Congrégation de la Pieta* l'oblige à fournir deux concertos par mois. De là à dire, comme certains, qu'il écrivit 750 fois le même concerto, il y a un monde... Le regain d'intérêt dont a joui Vivaldi, la « vivaldite » discographique qui a suivi vers 1960 ont masqué l'importance réelle de ce compositeur, un des coloristes les plus remarquables de l'âge classique.

Une énumération des innombrables formations employées par Vivaldi dans ses centaines de concer-

tos ou sinfonies de cantates serait fastidieuse (*). Précurseur génial de l'Ecole de Mannheim, Vivaldi introduit l'« effet » orchestral par des moyens tirés essentiellement d'une connaissance admirable du violon (l'adagio du concerto pour 3 violons mélange pizzicati, bariolages avec sourdine et chant sans sourdine). Il tire des effets nouveaux soit d'une grande virtuosité des solistes (certains passages des *Quatre Saisons* annoncent presque Paganini), soit au contraire de longues tenues de l'orchestre à cordes tout entier, par plages d'harmonie pure (*L'Inverno, Il Sonno*). Il introduit sciemment des combinaisons inédites et des instruments jusque-là tenus à l'écart : mandolines, *salmoe* (sortes de chalumeaux). Ainsi le concerto MP16 en ut majeur s'intitule : *Concerto con due flauti, due teorbi, due mandolini, due salmoe, due violini in tromba marina ed un violoncello*.

La « tromba marina » en question indiquait sans doute l'harmonique naturel comme dans la trompette marine.

De même le MP385 : *Concerto funèbre con hautbois sordini e salmoe e viole all 'Inglese*.

Comme Purcell dans ses admirables fantaisies, Vivaldi emploie encore la famille des violes. Mais en même temps il donne au violon un nombre immense de concertos alternant le lyrisme et une technicité encore redoutée de nos jours. Si les concertos pour violoncelle (27), pour basson (39), pour 2, 3 ou 4 violons, pour 2 mandolines, pour piccolo sont aujourd'hui rejoués avec éclat et parfois connus du grand public, la modernité instrumentale de Vivaldi n'y est pas étrangère.

(*) Voir notamment : M. PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, et Roland de CANDÉ, *Vivaldi*, Ed. Seuil.

IV. — Rameau, Gluck, Haydn

Ces trois musiciens, créateurs de l'orchestre symphonique, ont plus fait pour la fixation définitive de l'orchestre que différentes écoles, composées de musiciens plus mineurs. Ainsi le rôle de l'Ecole de Mannheim, important sur le plan formel (structure de la symphonie), est plus réduit quant à l'orchestration.

Nombre d'œuvres des Stamitz, Cannabich, Holzbauer, etc., dénotent une timidité certaine à émanciper les instruments à vent ; flûtes et hautbois doublent les violons, cors et trompettes accentuent les temps forts, tout repose encore sur les cordes. Ajoutons que parfois même les parties de seconds violons ou d'altos sont laissées à la discrétion des copistes (souvenir de la basse continue réalisée à vue).

Nous ne pouvons nous étendre sur toutes ces écoles préclassiques, creusets de l'orchestre symphonique (le *Concert Spirituel* parisien (1725) en fut un autre). C'est pourquoi nous préférons, avec Berlioz, nous pencher sur les « vieux Maîtres » : Rameau, Gluck, Haydn.

1. Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

« Le plus rapide, le plus superficiel coup d'œil sur une partition d'orchestre de Rameau révèle le pas énorme franchi par la musique dramatique sous l'impulsion de cet audacieux novateur. Tout de suite, les lignes chargées de notes, les traits fréquents et variés, la diversité des rythmes et des dessins d'accompagnement, le dialogue des parties instrumentales et, plus peut-être que tout autre signe, l'allègement fréquent de la basse continue indiquent une sensibilité acoustique singulièrement affinée, une technique étonnamment élargie » (Gabriel Pierné).

Ajoutons que l'oreille distingue immédiatement l'orchestre de Rameau, à la « pâte » si personnelle. Théoricien de l'har-

monie « réduite à ses principes naturels », Rameau l'applique à l'acoustique orchestrale. Il évite les lourdeurs (airs « sans basse »), les doublures inutiles, les tessitures qui se gênent, préfère le solo au tutti quand l'écriture est difficile (Air du Rossignol d'*Hippolyte et Aricie*). Dans ses délicieuses musettes et ses tambourins nerveux, il fait saillir les vents (hautbois, petites flûtes et même basson), introduit dans *Acanthe et Céphise* (1751) des mélanges inattendus de cors et de clarinettes, des tambours voilés dans l'étonnante ouverture de *Zaïs* (1749), etc.

La réputation de clarté de la musique française nous vient de Rameau. Seul l'emploi parfaitement juste des timbres lui permet de rendre audibles des lignes chargées d'une ornementation parfois luxuriante, qui donne à certaines de ses *Symphonies* l'aspect d'une grande suite d'accords trillés. Rameau ne pense pas encore « masses » comme Beethoven ou Berlioz, mais il pense déjà « timbres » et l'on ne peut chez lui intervertir une flûte et un hautbois.

Parmi ses innovations les plus singulières, notons les « tonnerres », « orages », « frémissement des flots » qui stupéfièrent ses contemporains, effets saisissants obtenus par un mélange savant de trémolos, gammes-fusées, arpèges en détaché superposés à des vitesses différentes (*Feu d'artifice d'Acanthe et Céphise*).

Mais c'est dans *Platée* (1745) que Rameau se montre prophétique. On y trouve un « orchestre-guitare » tout en pizzicati, l'emploi du glissando au violon solo (premier emploi conscient du quart de ton ?), des « charivaris d'oiseaux » dignes de Stravinsky, et un chœur de grenouilles, vrai orchestre de voix animales qui préfigure le Ravel de *L'Enfant et les Sortilèges*.

2. Christof Willibald Gluck (1714-1787). — L'auteur d'*Orphée* et d'*Alceste* vise avant tout à

l'efficacité dramatique. En parlant des adieux d'Iphigénie à Achille, il dit lui-même : « Les flûtes et le son lugubre des cors y jouent le plus grand rôle. » Cette phrase est révélatrice, car elle situe bien l'orchestre de Gluck à sa vraie place, qui est de souligner les caractères des personnages ou les grandes actions théâtrales par des contrastes de timbres. Dans ce même souci d'efficacité, Gluck abandonne la sempiternelle basse continue, introduit les trombones et le cor anglais (air d'Aminta dans *Il Re Pastore*), confie aux hautbois ou à la flûte (menuet des Champs-Élysées d'*Orphée*) des soli qui sont de véritables airs d'opéra. Il renoue ainsi avec l'esprit de l'autre *Orphée*, celui de 1607... Berlioz aura raison de dire : « Ses instruments parlent, chantent en même temps que le chanteur, ils souffrent de sa souffrance, ils pleurent de ses larmes. » Les compositeurs d'opéras, de Weber à Puccini, devront beaucoup à cette conception de l'orchestre dramatique.

3. Josef Haydn (1732-1809). — Durant sa longue carrière, le « Père de la symphonie » n'eut à sa disposition que 15 à 40 musiciens. Mais une intelligence aiguë dans l'emploi de moyens limités fait de lui le véritable fixateur de l'orchestre symphonique.

« Les principes d'une orchestration nouvelle, dans laquelle les instruments à vent participent à la formation des thèmes comme autant de facteurs individuels, avaient trouvé des adeptes déjà bien avant Haydn et une application très remarquable dans l'œuvre de Gluck. Haydn a parachevé tous ces éléments : il est le premier grand maître de la musique instrumentale moderne » (Riemann, *Dictionnaire de la musique*).

L'évolution du matériau amène chez Haydn celle des idées elles-mêmes. D'un esprit proche du

concerto grosso (Symph. nos 6, 7, 8 : *Le Matin, Le Midi, Le Soir*), il se fixe longtemps sur un quatuor aidé seulement de 2 hautbois et 2 cors, puis 2 bassons (jusqu'à la 68^e). La Symphonie n° 53 *Impériale* voit cohabiter flûtes et timbales. La 54^e (*In nomine domini*) ajoute les trompettes (*clarini*), la 72^e emploie 4 cors et le clavecin, et la 99^e introduit les clarinettes, qui permettront à Haydn d'employer avec un art consommé du contraste et de la nuance l'« orchestre par 2 » dans ses dernières symphonies (*Oxford, L'Horloge, Militaire, Londres*). Il sait habiller chaque idée du timbre qui lui convient. Il invente des doublures inhabituelles, utilise les vents de façon très libre, solistes ou en groupe, donnant ainsi de la rondeur aux *forte* du quatuor. C'est aussi un des premiers musiciens descriptifs. En témoigne le pittoresque instrumental des *Saisons* ou de *La Création*, d'une fraîcheur parfois naïve. Haydn est ici l'héritier des musiciens français (Lully, Marin Marais, Campra), qui émaillèrent leurs opéras de « tempêtes », scènes de chasse et de sommeil.

Haydn est un très grand musicien dont l'évidente clarté enchante l'auditeur d'aujourd'hui, pourtant habitué à tant de possibilités insoupçonnées à une époque où les trompettes ne sonnaient guère que la tonique et la dominante.

V. — L'orchestre classique

Nous désignerons ainsi la grande tradition qui part de Haydn et rejoint Brahms, sans tenir compte des conceptions esthétiques. Il ne s'agit là que d'un type orchestral bien défini : nous y trouverons les compositeurs qui placent l'idée avant l'effet, la forme avant la couleur et qui utilisent l'orchestre

Composition de quelques orchestres historiques

Orchestres et dates	Bois et cuivres			Cordes			Autres instruments		
Venezia, San Marco (1685)	0 1 0 1	0	2 3 0	8	0 16	0 0	4 théorbes	1 Crn	
Paris, Opéra (1713)	8	?		12	0 7	8 0	Timb		
— (1773)	2 3 1 8	2	1 0 0	22	0 5	9 6	Clav Timb Perc		
— (1810)	2 4 2 5	4	4 3 0	12	12 8	12 6	Viole de gambe Clav		
Köthen, Hof-Kappelle (Bach) (1720)	2 1 0 1	0	1 0 0	6	0 0	1 0	2 Timb Clav théorbe luth		
Wien, Hof-Kappelle (1721)	0 5 0 4	1	16 4 0	23	0 0	4 3	Timb		
— (Mozart) (1781)	2 2 2 6	2	2 0 0	40	0 10	8 10	Timb Perc		
— (Beethoven) (1813)	2 2 2 2	2	2 2 0	4	4 2	2 2	Timb 2 Crn Hb d'amour 2 Picc		
Hamburg, Oper (Telemann) (1738)	5 4 2 5	4	6 0 0	8	0 3	2 2	Timb		
Paris, Concert Spirituel (1751)	2 3 0 5	2	1 0 0	16	0 2	6 2	2 Hrp Clav		
Paris, La Poupinière (Rameau) (1762)	1 1 2 1	2	0 0 0	5	0 0	1 1	2 Timb		
Mannheim, Hof-Orch (1756)	4 2 0 2	4	12 0 0	10	10 4	4 2			
London, Foundling-Hospital (Handel) (1759)	0 4 0 4	2	2 0 0	12	0 3	3 2	Timb		
Eisenstadt, Hof-Kap. Esterhazy (Haydn) (1783)	0 2 0 2	2	0 0 0	11	0 2	2 2			

par 2, parfois avec 4 cors et 3 trombones, une percussion réduite le plus souvent aux timbales, formation de 50 à 70 musiciens environ dans le meilleur cas (*). C'est donc bien l'orchestre « classique », qui d'ailleurs se perpétue dans maint ouvrage du ^{xx}e siècle, à l'esthétique nostalgique ou néo-classique (non sans certaines réussites, telle la *Symphonie classique* de Prokofiev, écrite pour l'orchestre de Haydn).

Il s'ensuit que l'orchestre « classique » est celui de Mozart, Schubert ou Beethoven, mais aussi de Mendelssohn, Schumann et Brahms.

1. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). — Si le génie de Mozart ne se décrit pas, son orchestration recèle des détails qui aident à la légèreté et au rythme subtil de l'accentuation. Mozart fuit les doublures à l'unisson, mais les recherche à une ou deux octaves, entre les premiers et les seconds violons, entre le basson et la flûte, les altos et les basses. Il se méfie le plus souvent des grandes masses, préférant les tenues de hautbois ou de cors qui lui suffisent pour donner du liant aux cordes (équivalent de la pédale du piano).

Mozart, c'est la transparence sans la nudité, la précision sans la sécheresse. L'emploi des vents est révélateur de ce génie de l'aérien (voir ainsi l'écriture virtuose des bois dans le *Concerto pour piano* K. 591). L'accompagnement des solistes instrumentaux ou vocaux est peut-être ce qu'il y a chez lui de plus admirable, et mériterait tout un livre... Les clarinettistes lui doivent peut-être leur place à l'orchestre. Dans ce *concerto en la majeur* où, dès 1790, il emploie avec une virtuosité très moderne

(*) Voir nomenclatures à l'appendice 2.

**Ex. 2. — MOZART, *Symphonie en sol mineur* K. 550
(1^{er} Mouvement), Ed. Heugel**

Dans ce passage sublime, où Mozart s'aventure en *fa dièse mineur*, on reconnaît la division des altos, les doublures bassons-flûtes en tenues et V1 V2 en octaves. Autant de signatures mozartiennes...

la clarinette sur trois octaves et demie, par la poésie dont il la charge dans *Don Juan* ou *Così fan Tutte*, par l'emploi du cor de basset (clarinette alto en fa) dans le *Requiem*, Mozart montre sa sollicitude pour ce timbre nouveau que nul après lui ne pourra plus taxer de vulgarité.

Quant au glockenspiel de *La Flûte enchantée* ou à l'harmonica de verre de l'adagio K. 617, Mozart les utilise en soliste, sans les intégrer vraiment à l'orchestre.

Transparent instrumentateur, Mozart lance parfois un regard fulgurant vers l'avenir. On ressent ce sentiment à l'audition de la scène finale de *Don Juan*, où les accents implacables d'un orchestre pétrifié (renforcé des 3 trombones) font tressaillir d'une manière plus physique, quasi beethovénienne.

2. Ludwig Van Beethoven (1770-1827). — La nomenclature de l'orchestre beethovénien diffère peu des symphonies ultimes de Haydn : quelques instruments à vent de plus dans les 3^e, 5^e et 6^e symphonies. Seules la *Messe en ré* et la 9^e *Symphonie* dépassent ce cadre, encore que la pensée de Beethoven n'ait pas trouvé à l'époque les moyens sonores qu'elle méritait.

Beethoven apporte une première révolution dans l'histoire de l'orchestre. Le premier sans doute, il s'érige en architecte des blocs sonores, joue avec les masses, les attaques, les dynamiques. Le premier, il prend conscience de l'effet psychologique — voire physiologique — produit par la puissance des sons sur l'auditeur. Cela est si vrai qu'on lui a souvent reproché de traiter le piano en orchestre ! Ne dit-il pas lui-même que ses idées lui arrivent toutes habillées de leur couleur orchestrale ?

Cette vision si moderne du « matériau-sonore-

source-de-l'idée » assure aux symphonies de Beethoven une éternelle jeunesse ; elle est à la base de la seconde révolution, celle de Berlioz, Liszt et Wagner dont nous parlerons plus loin.

Les neuf symphonies sont dans toutes les mémoires. Nous proposerons au lecteur de les parcourir rapidement, en soulignant çà et là quelques détails révélateurs de procédés nouveaux au service d'une pensée révolutionnaire.

Symphonie n° 1 en ut majeur. — Orchestre de Haydn : 2 2 2 2/2 2 0 0/Timb Crd (*).

— *Adagio molto* : effet de cloches au départ (pizz + *forte-piano* à l'harmonie).

— *Allegro con brio* : grands accords en triples cordes aux violons, qui sabrent le discours, oppositions de blocs (mesures 160 à 170).

— *Andante cantabile con moto*, mes. 53 à 61 : très remarquables par la pédale rythmique de la timbale *pp* et l'accompagnement alterné cordes-vents à 2/8.

— *Menuetto* : belle disposition type de l'harmonie au départ du trio. Exemple de crescendo par ajouts progressifs d'instruments (mes. 113-117).

— *Final* : doublures fréquentes entre bois *ff* et cordes en trémolo (mes. 108). *Piano subito* « acoustique » (mes. 162) pour laisser passer la réexposition.

Symphonie n° 2 en ré majeur. — Même orchestre que la première.

— *Allegro con brio* : le thème part aux Vlc A, les V1 étant traités comme un « coup de vent » saisissant produit par une gamme (mes. 37). Mes. 102 : silence, suivi d'une progression angoissante des cordes à l'unisson.

— *Larghetto*, mes. 52-55 : superposition de quatre objets sonores différents : sons tenus (cor Fg Cl), trémolos (A), détachés (V2 Hb Fl), liés (Vlc Cb V1).

— *Scherzo* : départ en mélodie de timbre très rapproché.

— *Allegro molto*, mes. 358-372 : effet orchestral « pur ».

Symphonie n° 3 en mi bémol majeur « Héroïque ». — Ajout d'un 3^e cor.

(*) Voir page 6 l'explication des nomenclatures abrégées.

— *Marche funèbre* : emploi de la corde grave des violons et du caractère plaintif du hautbois solo. Indépendance des contrebasses, dont l'anacrouse (quasi glissando) évoque quelque lointain roulement de tambour. Rôle rythmique des cordes, alors que la musique se déroule souvent à l'harmonie seule. Les violons vont même jusqu'à accompagner en formules pianistiques (mes. 69).

— *Allegro vivace (scherzo)* : « Si l'on imagine un instant cette folle page jouée dans le tempo du Menuet — c'est-à-dire deux fois plus lentement — on peut se donner une idée de l'action de la vitesse sur la matière sonore... à la vitesse effective du morceau, en revanche, *allegro vivace*, les points sonores ne s'entendent pas un à un, ils deviennent étincelles d'une flamme, matière sonore nouvelle, palpitante, qui fuse, qui se déploie et se transforme dans le temps par gerbes entières... »

André Boucourechliev, dans ces lignes pénétrantes, indique l'arrivée d'un facteur nouveau dans l'orchestration : la vitesse, qui impose des coups d'archet ou de langue spéciaux (chez les cors, par ex.).

Symphonie n° 4 en si bémol majeur. — Même orchestre que la première. Elle fourmille d'innovations.

— *Adagio, Allegro vivace*, mes. 1 à 25 : caractère mystérieux des octaves *pp* à tout l'orchestre, alternées de sons hachés et haletants (silences soigneusement notés). Mes. 161 : contraste terrible entre violons *pp* trémolo et tutti *ff* sec comme un couperet. Mes. 206-217 : orchestre réduit à un duo VI Vlc, puis entrée ravissante de la flûte qui amène un merveilleux *ré* majeur (idée du timbre porteur de sa tonalité). Mes. 260-281 : musique inouïe pour l'époque : étude de phrasés en canon sur deux notes. Mes. 281 à 333 : cette réexposition extraordinaire est basée sur l'enharmonie, la dièse-si bémol, dont l'idée est peut-être venue du roulement de timbales (qu'on ne pouvait accorder en cours de morceau). Le crescendo par resserrement rythmique est impressionnant. Beethoven en fera bien d'autres (voir la fin de l'*Ouverture d'Egmont*), et Rossini lui doit son impact sur les foules.

— *Adagio* : inquiétant rythme « cardiaque », traité en ostinato à tous les instruments, mais qui trouve sa vraie signification aux timbales. Mes. 26-27 : traduction de la pédale du piano par des tenues en accumulation. Mes. 28-33 : premier exemple d'« hétérophonie » entre la clarinette et les violons. Mes. 93-94 et 98-99 : fragmentation de la mélodie, sans relais par notes communes. Mes. 102-104 : conclusion par un crescendo de timbales d'une formidable concision.

— *Allegro ma non troppo* : malgré cette indication, ce final est d'une difficulté terrible pour les cordes (trait des mes. 100-119), y compris les contrebasses, à qui on demande d'égaliser les autres en virtuosité. Ce tournoiement perpétuel annonce assez bien la 7^e Symphonie.

Symphonie n° 5 en ut mineur. — Ajoutés dans le final : Picc Cfg 3 Trb (A T B).

— *Allegro con brio* : exemple unique d'un matériau commandant la structure et l'orchestre. Mes. 1-4 : les clarinettes, dont la présence semble superflue aujourd'hui, donnaient un liant nécessaire à la maigreur des cordes d'alors. Mes. 25-30 : le climat est rendu par les tenues, sorte de pédale harmonique constante. Mes. 196-228 : kaléidoscope harmonique, lointain ancêtre de *Farben* (*Pièces op. 16* de Schoenberg). Mes. 268 : admirable solo de hautbois, oasis de mélancolie dans un monde implacable. Mes. 369-387 : jeu de blocs, qui tour à tour s'opposent puis s'unissent en un tutti formidable.

— *Andante con moto* : remarquer l'indépendance des contrebasses, les violoncelles se joignant à la mélodie. Mes. 114-120 : tout l'orchestre scande l'accompagnement au-dessus des basses. Mes. 124-143 : intermède de musique de chambre (4 bois). Mes. 166-176 : curieuse ponctuation du hautbois qui s'intègre aux pizzicati. Mes. 205 : émancipation du basson dans l'aigu.

— *Allegro (scherzo)*, mes. 149 : célèbre trait des basses. Berlioz raconte ainsi une répétition en 1844 où il réunit 1 022 exécutants :

« ... (la répétition) des 36 contrebasses, surtout, fut curieuse. Quand nous en vîmes au trait du scherzo, ... il nous sembla entendre les grognements d'une cinquantaine de porcs effarouchés : tels étaient l'incohérence et le défaut de justesse de l'exécution de ce passage. Peu à peu cependant elle devint meilleure, l'ensemble s'établit et la phrase apparut nettement dans toute sa sauvage rudesse. »

Mes. 244-325 : musique de fourmis, pizzicati lilliputiens, réexposition en ombre chinoise. Mes. 325 : la célèbre transition sur un *do* de timbale, qui met en lumière le rôle très nouveau dévolu par Beethoven à cet instrument.

— *Allegro (Final)* : entrée d'un coup de tous les supplémentaires. Effet soigneusement réservé pour cette explosion de lumière. Mes. 329-349 : emploi décoratif du piccolo (gammes-fusées, trilles).

Symphonie n° 6 en fa majeur « Pastorale ». — Ajoutés dans l'*Orage* et le final : Picc 2 Trb.

— *Allegro ma non troppo*, mes. 115-135 : effet de carillon s'éloignant peu à peu. Mes. 151-190 et mes. 197-236 : deux « plages » où le temps s'arrête, où le discours se fige sur la deuxième mesure du thème, dont l'indicible beauté n'est due qu'à un miroir changeant de couleurs. L'émotion par le timbre, quel modernisme ! Mes. 510-512 : regarder les différences de disposition entre les accords *forte* et *piano*.

— *Andante molto mosso* : admirable recherche de l'équilibre : la fluidité du ruisseau traduite par des batteries des V2 A, doublés au-dessous par 2 Vlc soli (avec sourdine). Emploi de chaque instrument dans sa meilleure couleur pour le thème principal : V1 en si bémol, Hb en sol, Cl en mi bémol. Trilles « imitatifs » (mes. 7 à 13, puis 33-37) évoquant les oiseaux. Individualité des instruments à vent (mes. 91 et suiv.). Dans les célèbres chants d'oiseaux, à la fin, noter le coucou rendu par l'unisson de 2 clarinettes.

— *Allegro (scherzo)*, mes. 6-8 : petites notes servant de « coup de fouet » dans le détaché (cf. scherzo de la 7^e). Mes. 203 : apparition des trompettes. Curieuse tenue Tr V1.

— *Allegro (« Orage », « Tempête »)*, mes. 21-32 : le célèbre trait « injouable » des Vlc Cb, mélange de doubles croches et de quintolets. Premier exemple de « bruit » musical parfaitement noté. Mes. 93 : le suraigu du piccolo évoque le hurlement du vent. Mes. 106 : explosion de tout l'orchestre, avec arrivée des trombones.

— *Allegretto* : dans ce final à variations, on remarquera surtout la grande variété des formules d'accompagnement (arpèges, batteries, trémolos à différentes vitesses). Les variations 6 et 7 (mes. 117-132) sont finement ouvragées.

Symphonie n° 7 en la majeur : même orchestre que la première. Cette « apothéose de la danse » est plus remarquable par ses idées, ses rythmes que par son orchestre. Notons seulement quelques pratiques nouvelles :

- la vibration intérieure créée par des trémolos incessants des V2 et altos dans le *Vivace* initial ;
- l'emploi des timbales sur la-mi même quand il s'agit de la tierce ou de la septième (*Final*, mes. 105-122) ;
- la division à 5 voix du quatuor au début de l'*Allegretto* et l'unisson expressif des altos et des violoncelles (mes. 27) ;
- la fin de ce même *Allegretto*, où le thème s'éloigne d'un groupe à un autre ;

The image displays two systems of musical notation for an orchestral score. Each system consists of ten staves, labeled on the left as follows: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Cor. (Horn), V.I. (Violin I), V.II. (Violin II), Via. (Viola), Vio. soli (Violoncello solo), and Vio. e Ch. (Violoncello and Double Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., 'p' for piano). The first system shows a complex interplay of melodic lines, with the flute and strings playing prominent roles. The second system continues this intricate texture, with the woodwinds and strings contributing to a rich, layered sound.

EX. 3. — BEETHOVEN, *Symphonie Pastorale*
(Scène au ruisseau), Ed. Heugel

Admirer ici la superposition d'éléments décoratifs, de contre-chants en relais et en canon, alors que le thème n'est donné que par la flûte.

- la tenue extrêmement longue des trompettes dans le *Trio* (mes. 207);
- l'indication *fff* (*Final*, mes. 427), paroxysme du tournoiement.

Symphonie n° 8 en fa majeur : même orchestre que la première. Par son orchestration fraîche et sans excès de puissance, cette œuvre semble un hommage tardif à Haydn. On notera la ravissante disposition de l'*Allegretto scherzando* (hommage à Maelzel, inventeur du métronome); Mendelssohn se souviendra des batteries légères des vents (*Final* de l'*Italienn*), procédé qui deviendra un « poncif » de l'orchestre lyrique. Également, l'emploi des trémolos pour renforcer la puissance des violons, procédé qui fera fortune jusqu'à l'abus.

Symphonie n° 9 en ré mineur avec chœurs :

— *Allegro ma non troppo* : même orchestre que la 1^{re} *Symphonie* (avec 4 cors). Mes. 1-17 : crescendo de densité par ajout de tenues *pp*, puis crescendo d'intensité qui aboutit à l'unisson d'orchestre le plus formidable qu'on ait jamais écrit. Mes. 301-339 : roulement de timbales de 38 mesures *ff*! Mes. 427-452 : observer la complexité rythmique et contrapuntique de ce développement. Mes. 513-539 : Coda « funèbre », dont le tragique vient des trémolos de toutes les cordes à l'unisson.

— *Molto vivace* : ajoutés 3 trombones. Beethoven accorde les timbales en octave, ce qui lui permet cette fulgurante intervention initiale. Tout le *Scherzo* est basé sur l'opposition du détaché et du lié, dans tous les groupes de l'orchestre. Dans le *Trio*, on notera un très beau solo de cor, ainsi que l'arrivée progressive, insensible des trombones, qui conclut par le grand carillon des mesures 503-522.

— *Adagio molto*, mes. 83-119 : l'audace est ici d'avoir confié aux vents le discours musical, les cordes accompagnant en pizzicati (Brahms s'en souviendra) ou en broderie hétérophonique, fort difficile d'exécution (Vl, mes. 99-114). Mes. 121 et 131 : l'octave en doubles cordes des violons à découvert, si creuse au premier aspect, résonne comme l'écho d'une lointaine et antique fanfare, un peu fausse.

— *Presto* (« Hymne à la joie ») : ajoutés Cfg Picc GC Cymb Trg et les chœurs.

L'accord « épouvantable » du début est confié d'abord à l'harmonie, puis à tout l'orchestre (mes. 208). Mes. 116-139 : noter dans la première harmonisation le rôle décoratif du basson solo, l'unisson Vlc A pour l'expression et l'indépendance des Cb. Mes. 297-320 : les solistes sont soutenus (ou

embrouillés ?) par des trilles de plus en plus fournis aux cordes.

— *Allegro « alla marcia »* : pour la première fois, les percussions « militaires » sont intégrées à une œuvre symphonique sérieuse. Le rythme précède la mélodie. Preuve que Beethoven connaissait les musiques d'harmonie de l'époque révolutionnaire.

— *Andante maestoso*, mes. 595 : arrivée des trombones qui retrouvent ici leur caractère liturgique un peu oublié depuis la Renaissance. Mes. 627-646 : A Vlc à 6 voix, doublé par Fl Cl Fg ; volonté d'une sonorité mixte pour soutenir les voix. Absence totale des violons. Mes. 648-655 : neuvième de dominante d'un grand modernisme (vitesses différentes d'itération dans les tenues), et surtout *pp* général de tout l'orchestre, ce qu'on verra aussi dans la *Messe en ré* (final du *Credo*)... et dans *Le Sacre du printemps* de Stravinsky (début de la deuxième partie).

— *Prestissimo*, mes. 920 : emploi de toutes les tessitures brillantes, procédé cher à Berlioz.

Ce rapide survol des 9 symphonies que l'on pourrait étendre à *Fidelio* et aux ouvertures — travail que les dimensions de cet ouvrage ne permettront guère de renouveler — pourra servir de modèle au lecteur. Rien de plus passionnant que de parcourir les grandes œuvres orchestrales d'une manière sélective, en s'attachant à l'imagination sonore, aux alliages inattendus, aux techniques instrumentales nouvelles, en en posant chaque fois le pourquoi musical. La plupart des observateurs ont souligné combien la pensée de Beethoven dépassait les moyens mis à sa disposition. Mais n'est-ce pas là un faux problème ? Le génie des idées, des formes de l'architecture s'adapte à cet orchestre proche de Haydn en le transfigurant. 150 percussions n'ajouteraient rien à la force beethovénienne, d'ordre avant tout psychologique.

3. Franz Schubert (1797-1828). — Schubert place dans l'orchestre ses rêves lyriques inaboutis.

Il est poète, non technicien et choisit toujours avec sûreté ses couleurs, bien que ne possédant pas la maîtrise de Beethoven.

Les six premières symphonies restent très proches de l'idéal mozartien. Mais l'*Inachevée* et la *Grande Symphonie en ut* montrent une recherche du tragique, une espèce de grandeur antique.

L'orchestre est divisé en blocs pendant de longs passages et les mélodies solistes sont soutenues avec la même élégante simplicité que dans les lieder. Les trombones donnent du gras à l'ensemble, de la profondeur aux accents. Leur emploi en *cantus firmus* dans l'*Allegro* de la *Grande Symphonie* annonce déjà Schumann. Quant aux doublures, elles créent un climat étrange (cf. l'unisson hautbois-clarinette au début de l'*Inachevée*, d'une poignante mélancolie).

4. Felix Mendelssohn (1809-1847). — C'est dans son orchestration que les dons prodigieux de Mendelssohn nous éblouissent encore. Une musique aimable, parfois jusqu'à la complaisance, se trouve constamment sauvée par un équilibre instrumental parfait.

On ne peut que saluer très bas un musicien qui, à dix-neuf ans, écrit *Le Songe d'une nuit d'été*, dont l'Ouverture et le Scherzo resteront à jamais des chefs-d'œuvre d'art instrumental au service d'une délicate poésie. Rien dans la partition n'attire l'œil de l'analyste, mais tout ravit l'oreille. Quand on dispose un accord aux différents pupitres, les tessitures laissent possibles des milliers de combinaisons. L'oreille de Mendelssohn lui dicte infailliblement la plus douce et mystérieuse (début de l'*Ouverture*, accord « lunaire », mes. 39), la plus suave (fin du *Nocturne*), la plus pétillante (début du scherzo) ou la plus clinquante (*Marche nuptiale*).

Comme Ravel cent ans plus tard, il sait tirer des effets nouveaux de l'emploi traditionnel des instruments.

— Dans l'Ouverture, les violons divisés *pp* — merveille de légèreté —, les sauts de corde — figurant l'âne —, les notes lugubres de l'ophicléide — le rugissement du lion ; dans le Scherzo, le trait célèbre de flûte évoquant l'essoufflement de quelque gnome égaré ; dans le Nocturne où le premier cor chante le thème tandis que l'autre émet le *mi grave*, note superbe dont Rimsky (*Schéhérazade*) et Dukas (*La Péri*) se souviendront.

Citons encore trois exemples significatifs de l'art ingénieux de Mendelssohn :

— A la fin de la cadence du *Concerto pour violon*, les bariolages du soliste s'intègrent à l'orchestre et bercent le retour du thème.

— A la première page de l'Andante de la *Symphonie Italienne*, les violons en octave sont harmonisés de l'intérieur par le moelleux de deux flûtes.

— Dans *La Grotte de Fingal*, le chant des violoncelles se trouve baigné par le flux liquide des cordes aiguës en batterie et des tenues froides des bois. Bien avant Debussy dans *Pelléas*, Mendelssohn réussit à traduire par une résonance artificielle l'écho naturel d'une grotte.

Schumann considérait son ami Mendelssohn comme un modèle inaccessible. Pour l'orchestre, c'était vrai ; d'autres grands musiciens, classiques de tempérament, s'en inspirèrent fort (Saint-Saëns et Ravel notamment).

Mendelssohn constitue pour l'orchestre un point d'aboutissement après lequel on devra inventer autre chose.

5. Robert Schumann (1810-1856).

« Les *allegros* de ses symphonies sont le plus souvent lourds et ternes ; le gris semble en être la couleur dominante... L'abondance des doublures alourdit les phrases rythmiques les plus alertes en apparence. » Pierné se montre sévère, excessif sans doute, mais il ajoute : « L'imagination débordante de Schumann devait bien arriver à vaincre son manque de métier. »

Que n'aura-t-on pas dit sur Schumann, médiocre orchestrateur ! On lui accorde le génie, mais pas à l'orchestre. Disons qu'il n'est pas un découvreur, mais qu'il possède sa pâte personnelle, creuset romantique où il joue de la fusion des timbres. La vérité, c'est que les Symphonies de Schumann sont redoutées des chefs d'orchestre, car il faut les « faire sonner » (quoi de plus bête que les trémolos de la *Rhénane* joués sans passion). De plus, peut-on corriger son orchestration ? Non, ces doublures « lourdes » font partie de son âme, tout au plus faut-il en doser les nuances à l'exécution.

Là encore, contentons-nous de citer les meilleures réussites orchestrales de Schumann :

- le *Larghetto* de la 1^{re} Symphonie (mes. 78-100 notamment) ;
- le *Scherzo* de la 2^e Symphonie, léger comme Mendelssohn ;
- le *Maestoso* de la *Rhénane*, célèbre par ses trombones et son caractère presque médiéval ;
- la *Romance* de la 4^e Symphonie, avec sa doublure Hb Vlc et son solo de violon ;
- l'*Ouverture de Manfred*, où les doublures jointes à la tonalité de mi bémol mineur rendent un climat d'angoisse fiévreuse absolument inimitable.

Mais c'est peut-être dans ses grands ouvrages lyriques, *Le Paradis et la Péri* et les admirables *Scènes de Faust*, que Schumann se montre un fin coloriste, bien loin de la fâcheuse réputation qu'on lui a faite.

6. **Johannes Brahms (1833-1897).** — Ce qu'il y a de plus fort chez Brahms, c'est qu'il réussit parfaitement le pari qu'il s'impose : continuer Beethoven, avec le même orchestre, à une époque où Berlioz en a fait depuis longtemps craquer les limites.

Dernier grand classique, se défiant des excès, Brahms réussit à donner à chaque instrument une partie intéressante, presque soliste. Depuis Beetho-

ven, la technique instrumentale a évolué ; ainsi Brahms peut-il confier aux cors des lignes ouvragées ou faire monter hardiment les violons dans le suraigu. Mais avec sagesse, sans recherche de pittoresque, avec une noble puissance. Brahms transpose à l'orchestre son piano si riche et varié. Un coup d'œil sur l'*Allegretto* de la 3^e *Symphonie* ou le départ de la quatrième suffit à s'en convaincre. Comme Beethoven l'avait déjà osé dans *Coriolan*, il utilise souvent, en guise d'accompagnement, des arpèges légers et divisés, agencés avec habileté, qui contrastent avec des masses harmoniques rutilantes, toujours admirablement disposées. Il est aussi un des premiers à orchestrer ses propres œuvres pianistiques (*Variations sur un thème de Haydn*).

Le dernier d'une grande lignée, Brahms se contente d'un orchestre classique dans l'esprit de ses prédécesseurs. Indifférent aux innovations, ce musicien, mort soixante-sept ans après la création de la *Fantastique*, mérite notre respect : pas une note, pas une nuance qui ne soit chez lui parfaitement entendue et nécessaire.

CHAPITRE III

LA RÉVOLUTION BERLIOZIENNE

Cet orchestre que deux siècles ont patiemment assemblé, un homme de génie va le faire exploser. Près de cent cinquante ans après sa création, la *Symphonie fantastique* continue à mériter son nom. Les recherches les plus avancées du xx^e siècle sont encore redevables à Berlioz d'avoir pressenti tout le parti que l'on pouvait tirer d'une telle quantité d'instruments divers.

I. — Les sources de Berlioz

Un homme, même génial, n'est jamais seul ; l'environnement politico-culturel dans lequel évolua Berlioz avant 1830 montre clairement plusieurs influences :

a) Les musiques militaires de la Révolution, musicalement pauvres, mais regroupant des formations d'harmonie très complètes et obéissant à des règles spéciales d'instrumentation. Gossec et Lesueur notamment peuvent être considérés comme les précurseurs de la *Grande Symphonie funèbre et triomphale*. Et Berlioz, en orchestrant *La Marseillaise*, n'a-t-il pas traduit l'épopée révolutionnaire ?

b) L'étude des compositeurs d'opéras, français et italiens. On relira avec profit une truculente

dispute avec Cherubini, qui nous révèle la passion de Berlioz pour les opéras de Rameau, Gluck ou Mozart, dont il fustige sans pitié les « adaptateurs »... (voir *Mémoires*, chap. IX).

c) La naissance du romantisme allemand. Berlioz est le véritable successeur de Beethoven. Mais il doit aussi beaucoup à Carl-Maria von Weber, créateur de l'opéra national allemand. L'analyse des grands ouvrages de Weber (*Freischütz*, *Oberon*, *Euryanthe*) montre un changement profond dans la disposition orchestrale : de longs traits brillants et passionnés joués par toutes les cordes à l'unisson (sur 3 octaves sans basse) tandis que vents et timbales assurent le fond harmonique, également de l'aigu au grave. Ce jeu de calques superposés rompt avec la mélodie accompagnée (à laquelle Beethoven se rattache malgré ses audaces) ; une telle disposition ne peut se réduire au piano, et change les « voix » en « masses ».

Berlioz s'en souviendra, ainsi que des effets dramatiques du *Freischütz* : trémolos des cordes divisées, contrastes dynamiques, orchestres de scène, soli instrumentaux (l'alto dans la *Romance* annonce *Harold en Italie*), emploi du « fond sonore » dans les passages parlés (*Lélio*). Citons enfin l'emploi si poétique des cors et surtout de la clarinette. Berlioz, évoquant l'ouverture du *Freischütz*, s'écrie : « N'est-ce pas la vierge isolée, la blonde fiancée du chasseur qui, les yeux au ciel, mêle sa tendre plainte au bruit des bois profonds agités par l'orage ? O Weber ! »

II. — L'orchestre de Berlioz

Il est impossible en quelques pages de décrire tout ce que Berlioz (1803-1869) apporte à l'orchestre. Plus encore que son *Traité d'instrumentation*, la

lecture de toutes ses œuvres (musicales et littéraires) s'impose à qui veut comprendre la révolution qu'il apporte. Sa fulgurante maîtrise vient d'abord de la connaissance approfondie des ressources *complètes* de tous les instruments, et aussi des difficultés d'exécution propres à chacun. Cette connaissance comprend l'usage traditionnel, les possibilités de virtuosité, l'exploration des tessitures inusitées, et les recherches sur le matériau (baguettes d'éponge sur les timbales, cordes frappées avec le bois de l'archet). Berlioz est le premier musicien expérimental.

Il ne compose pas au piano, mais à la table, la pensée totalement libérée, aidée d'une oreille intérieure infallible. Il n'écrit rien dont il n'ait exactement évalué le poids ou calculé l'intensité absolue, d'où l'usage, aujourd'hui répandu, de nuances différentes selon les pupitres, pour équilibrer les doublures. Il groupe les instruments non par familles officielles, mais par affinités de timbre. Il tient compte de la disposition spatiale. Ajoutons que son expérience de chef d'orchestre lui permet de donner à chaque audace l'écriture la plus aisément exécutable (ce qui n'est pas toujours le cas d'un Wagner). Il connaît aussi la psychologie de chaque instrumentiste, ce qu'on peut ou non lui demander, et se bat contre routines et préjugés (réhabilitation de l'alto, par exemple).

Dès 1829, Berlioz montre dans sa cantate *La Mort de Cléopâtre* des tendances bien modernes. Cela lui vaut d'échouer au prix de Rome, qu'il obtiendra l'année suivante. Mais entre-temps n'a-t-il pas, ce visionnaire de trente ans, écrit, tout simplement, la *Symphonie fantastique* ?

Symphonie fantastique : 2-2-2+4/4 2 3 2/2Cm Timb
GC Clch Cymb CCl 2Hrp/Crd.

I) *Réveries, Passions*

Mes. 12 et 14 : emploi nouveau des Cb seules en pizzicati (la dynamique fait penser au jazz).

Mes. 23 : frôlement des V1 et V2 dans l'aigu, comme un duo désespéré.

Mes. 28 : une première polyrythmie. Il y en aura d'autres.

Mes. 44 : glissement décalé des cordes sur les bois ; accord de 8 sons sur le 2^e temps.

Mes. 420-439 : explosion de lumière typiquement berliozienne, les cornets hurlent, ornés par des violons diaboliquement divisés, doublés par les altos dans le suraigu. Cet épisode sonne comme de l'acier.

Mes. 511-525 : on entend un orgue. Au dernier accord, tout le monde dans le grave, même le piccolo.

II) *Un bal*

Mes. 22-36 : emploi mélodique des harpes, en accords parallèles.

Mes. 51 : le trait indique le doigté des violons.

Mes. 94-106 : ponctuation de la valse en mélodie de timbres, cordes, harpes, vents.

Mes. 118 : dynamique : *pppp* « quasi niente ».

Mes. 176-189 : au second plan, *ppp*, l'ornement des V1, comme un frôlement de robes.

III) *Scène aux champs*

Mes. 20-47 : dans toute cette immense monodie, utilisation d'un timbre « composé » : violons + flûte.

Mes. 45 : accord sans médium, sonorité étrange. Disposition surprenante des basses.

Mes. 51-52 : échanges V2 A. Sauts d'octaves en mouvement contraire. Idée subtile de répétition dans le *legato*.

Mes. 117-126 : recherche de l'impalpable, à la limite de l'audible (ancêtre du *kaum hörbar* de Webern).

Mes. 131 : Berlioz ne veut pas d'une mélodie trop en dehors, il la confie aux V2.

Mes. 178 : accord « atonal », vaguement mineur, des 4 timbales. Contrairement à Beethoven, Berlioz recherche l'imitation acoustique de l'orage.

IV) *Marche au supplice*

Orchestre d'outre-tombe : 4 bassons, 4 cors (dont 2 en si bémol grave), 2 tubas, 2 timbales.

Mes. 1 à 17 : procédés inouïs pour l'époque : les Vlc colorés

par les Cb divisées en pizz ; les timbales couvertes jouées avec des baguettes d'éponge.

Mes. 40 : le sforzando des cornets donne un aspect inhumain, impitoyable, à ce simple accord de neuvième.

Mes. 62 : orchestre militaire, au son pédale du 2^e trombone près.

Mes. 89 : sans rien changer aux vents, Berlioz ajoute aux cordes une autre musique fourmillante, polyrythmique. Procédé de surimpression.

Mes. 109-114 : premier vrai exemple de *mélodie de timbre* (après les essais de Beethoven).

Mes. 164-169 : à placer ainsi cette clarinette toute nue entre des cataclysmes aussi terribles, Berlioz était sûr de son effet.

Mes. 170-180 : ce roulement de tambour doit couvrir l'orchestre comme les cris de la foule lors d'une exécution capitale.

V) *Songe d'une nuit de sabbat*

Suivons mot à mot l'argument de Berlioz : « Bruits étranges » (cordes divisées *ppp*), « gémissements » (Vlc Cb Timb), « éclats de rire » (Trb Cor Fg, mes. 6), « cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre » (3^e cor, mes. 19-20). « La mélodie bien-aimée reparait encore : mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité : ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque ; c'est elle qui vient au sabbat » (clarinette en trilles sur Timb GC seules)... « Rugissement de joie à son arrivée » (les mesures 29 à 39 sont extraordinaires, en particulier les divisions des cordes, qui dénotent une connaissance aiguë des problèmes techniques. Ce passage fulgurant se passe de percussion...). « Elle se mêle à l'orgie diabolique » (mes. 40-65. C'est le thème « encanaillé », confié à la clarinette en *mi bémol*. Notons le grotesque glapisement des 4 bassons à l'unisson). « Glas funèbre » (de vraies cloches d'église sont requises), « parodie burlesque du *Dies Irae* » (noter les 4 bassons qui donnent du corps aux 2 tubas trop flasques), « Ronde du Sabbat » : cette fugue est orchestrée de façon plus traditionnelle, mais les « divertissements » nous réservent encore des trouvailles insensées.

Mes. 348-362 : cors dans l'extrême grave, imitant des cloches lointaines. Mes. 444-460 : emploi du col legno (bois de l'archet). Effet sonore qui ne détonerait pas chez Xenakis ou Penderecki !

On le voit, Berlioz suit son programme mot à mot. Mais les effets orchestraux sont les véritables acteurs de ce sabbat onirique. C'est un vrai film d'épouvante, mené avec une maîtrise infaillible. Nul ne peut y échapper...

La Damnation de Faust : Même orchestre, plus 4 cuivres derrière la scène. L'écriture chorale conduit Berlioz à imaginer des accompagnements insolites, ainsi dans l'air *Voici des roses* où Méphisto déploie son charme sur un tapis de 3 trombones et 1 cornet jouant *pp*. Le *Ballet des sylphes* est une recherche scientifique de l'impalpable, de la paillette sonore, grâce au retrait un à un des pupitres. Quant à *La Course à l'abîme*, la plainte désespérée du hautbois y préfigure Mahler, et les oiseaux de nuit font peur comme ceux d'Hitchcock. Contraste : le Paradis final intègre les voix d'enfants à un orchestre diaphane, flottant dans l'air (Fl CA Cl 2Hrp 4V soli).

Grande Symphonie funèbre et triomphale : Modèle d'orchestre d'harmonie, destiné à défiler en plein air : 4Picc 5Fl 5Hb 5Clmi bémol 26Clsi bémol (14 + 12) 2ClB 8Fg 1CFg 8Tr 4Crn 12cors 10Trb 1TrbB 6Tb. 8Tamb « couverts, à l'un des côtés de l'orchestre ». 3Cymb GC, T-T, Timb, pavillons chinois (« à l'autre extrémité de l'orchestre, loin des tambours », sans doute pour éviter de faire sonner par sympathie les timbres des caisses). 15Vlc 10Cb et *ad libitum* 20V1, 20V2, 15A.

Les violons absents, les clarinettes les remplacent, suivant les règles de l'orchestration militaire, que Berlioz connaît admirablement. A noter le solo de trombone dans l'*Andantino*, au caractère curieusement liturgique. Quant au défilé, ce fut un demi-fiasco. Le problème de l'orchestre en marche ne semble pas d'ailleurs encore résolu de nos jours...

Roméo et Juliette : 2+2 2 2 4/4 2 3 0/2 Crn Oph Timb GC Cymb Tbasq Tamb 2Hrp/15 15 10 11 7 (au moins).

Berlioz joint ici à un lyrisme exacerbé des recherches d'avant-garde, qui nous étonnent encore.

L'admirable thème de la *Scène d'amour* est transfiguré par des doublures intenses (cor + Vlc), entrecoupé de staccatos et de pizz. haletants, de caresses arpégées des flûtes, de silences et de jubilations syncopées. Nulle part mieux qu'ici la science n'est au service de la passion.

Mais voici l'acousticien qui ouvre toutes grandes les portes du xx^e siècle : le *Scherzo de la reine Mab* fera l'admiration de générations de compositeurs. Berlioz y invente la mélodie de timbre sur des accords (1^{re} page), allège tous les instruments jusqu'à l'immatériel ; dans le Trio, il combine une savante mixture de trilles et d'harmoniques (ex. 5), invoque les divinités maléfiques grâce aux cors, aux timbales, aux trémolos et enfin fait entendre les cymbales antiques sur des sons graves de basson et de clarinette.

Il va sans dire que, dans cette page, Berlioz compose en

Fl. *cresc. un poco*

Ob.

Cor. angl.

Fag. *cresc. un poco*

Arpa I. *harm.*

Arpa II. *pp*

Viol. I.

Viol. II.

Vcl. / Cb. *cresc. un poco*

EX. 5. — BERLIOZ, *Roméo et Juliette* (Scherzo de la reine Mab)
Ed. Eulenburg

Tout est inouï dans cette page : la doublure étrange Fl + CA, la mixture irréaliste de trilles et d'harmoniques des violons, les percussions ouatées des sons harmoniques de harpe. Les altos assurent la continuité du scherzo : l'insaisissable Mab traverse de ses traits nerveux cette atmosphère onirique...

fonction du timbre qui prime mélodie, harmonie et rythme. C'est en quoi il est révolutionnaire.

Les Troyens : Orchestre très fourni, avec 6 Hb, 6 Trb, sistres, darbouka, 6 ou 8 Hrp et 8 saxhorns (S A T B).

La famille des saxhorns au grand complet figure déjà dans *Le Prophète* de Meyerbeer (*Marche du sacre*). Berlioz les emploie avec discrétion et Wagner les émancipera vraiment dans la *Tétralogie*.

Notons l'importance presque écrasante des vents. Si tous jouaient ensemble, les cordes, fussent-elles deux cents, seraient étouffées. Mais Berlioz innove sans cesse : il place un tam-tam dans le tablier d'Enée, nous glace d'un accord de 4 violons en harmoniques pour l'apparition des spectres et soutient la marche et l'hymne avec les seules percussions. Il faudra attendre plus de cinquante ans pour voir ses audaces reprises au concert et au théâtre.

Berlioz fixe définitivement le grand orchestre symphonique tel que nous le connaissons. Dans son *Traité d'instrumentation*, il détermine, avec un sens de l'acoustique empirique certes, mais tellement sûr, un grand nombre de règles d'orchestration. L'art d'orchestrer consiste d'abord à connaître tous les assemblages à éviter car sonnant mal ou inutilement chargés. Le reste n'est qu'imagination. Berlioz, lui, n'en manquait pas et nous verrons combien ses successeurs lui doivent...

III. — L'héritage berliozien

1. Les contemporains. — On connaît l'effet prodigieux produit sur l'auditeur par les crescendos des ouvertures de Rossini. Mais la puissance sonore de ce compositeur, qui le fit surnommer « Il signor Vacarmini », ne doit pas faire oublier des dons instinctifs qui éclatent à tel solo virtuose de hautbois, telles fioritures nerveuses des violons, ou encore ses cascades de batteries détachées aux vents : tous procédés qui, assurant au *Barbier de Séville*, à

L'Italienne à Alger ou à *La Pie voleuse* une verve étincelante, n'en furent pas moins plagiés, usés jusqu'à la corde par des Halévy, Auber, Hérold, Donizetti, cela jusqu'à Verdi. L'Ouverture de *Guillaume Tell* place Rossini au rang d'un Mendelssohn. Le climat mystérieux de l'ouverture, où 5 violoncelles jouent divisés, est inimitable.

Partout en Europe, précédant la conception wagnérienne, sévit alors la « grosse artillerie », si bien décrite par Berlioz qui, dans *Les Soirées de l'orchestre*, parle ainsi de la cité utopique d'Euphonia : « Il y a 2 premiers et 2 seconds violons ordinairement, très rarement un alto et un violoncelle, presque toujours 2 ou 3 contrebasses et les hommes qui en jouent... Ce formidable bataillon... a pour adversaire une douzaine de bugles à clefs, 6 trompettes à piston, 6 trombones à cylindres, 2 ténors-tubas, 2 basses-tubas, 3 ophicléides, 1 cor, 3 petites flûtes, 3 clarinettes en *mi bémol*, 2 clarinettes en *ut*, 3 clarinettes basses pour les airs gais et 1 buffet d'orgue pour jouer les airs de ballets. N'oublions pas 4 grosses caisses, 6 tambours et 2 tam-tams. Il n'y a plus ni hautbois, ni harpes, ni timbales, ni cymbales, et cela se conçoit ; l'orchestre n'ayant pour but que de produire un bruit capable de dominer de temps en temps les rumeurs de la salle... Les Musiciens (les musiciens !!!) exécutent à peu près ce qui est écrit, mais sans nuance aucune ; le *mezzo forte* est d'un usage variable et permanent. Le *forte* a lieu quand les grosses caisses, les tambours et les tam-tams sont employés, le *piano* quand ils se taisent. »

Quelle caricature ! Meyerbeer surtout en prend pour son grade ! Non sans quelque exagération, et aussi un peu d'injustice envers certaines trouvailles techniques, en général liées à un besoin théâtral spécifique (récitatifs accompagnés de cors, de cordes, cloches dans le lointain, orchestre en coulisse) (*). Mais nombre de scènes de Meyerbeer seraient insupportables à nos oreilles rendues exigeantes par la magie berliozienne.

2. Franz Liszt (1811-1886). — Nous diviserons l'héritage berliozien en deux grandes directions.

(*) Dans *Les Huguenots*, les « auteurs de la Saint-Barthélemy se font suivre de musiciens à gages chargés d'étouffer les cris des blessés et des mourants » (Pierné).

L'une retiendra des acquis de Berlioz la clarté, l'élégance de l'instrumentation : c'est la lignée des symphonistes français et russes. L'autre, au contraire, institutionnalise l'audace et la retrempe au contact d'une vision esthétique révolutionnaire. Ce sera la lignée wagnérienne, précédée de Franz Liszt.

Ce dernier crée le Poème symphonique. Appellation révélatrice, qui confie expressément à l'orchestre un rôle de poète et non plus seulement l'habillage d'une structure formelle abstraite. La prodigieuse écriture pianistique de Liszt trouve son équivalent à l'orchestre ; en sont témoins les deux versions de *Mazeppa*, et à l'inverse les paraphrases pianistiques sur *Tannhauser* et autres opéras.

Liszt fixe l'orchestre « par 3 », avec cor anglais, clarinette basse, 4 cors, 2 harpes et une percussion simple. Mais il sait graduer ses effets. Ainsi le poème *Von der Wiege bis zum Grabe* (Du berceau à la tombe) comprend 3 parties aux nomenclatures distinctes : *Le berceau* (2 flûtes, violons, altos, harpes seulement), *Le combat pour la vie* (tout l'orchestre, écrit brillamment), *A la tombe, berceau de la vie future* (retrait des trompettes, trombones et cymbales ; solo de cor anglais, fin en suspension...). La harpe prend parfois des allures envahissantes... facilité de pianiste n'osant pas introduire son instrument ? Ou plus simplement besoin de tendresse ou d'un certain flou romantique ? De même le violon solo à la vibration expressive (*Hungaria, Orpheus*) (*). Malgré le style parfois un peu « pompier », un orchestre un peu trop clinquant parfois, l'abus des unissons « héroïques » ou des coups de cymbales, Liszt est le maillon indispensable, le pivot universel du XIX^e siècle, dont l'orchestre est déjà une tentative de synthèse, à la palette étonnamment variée. (Qui peut résister à la fraîcheur naïve de *Gretchen* dans la *Faust-Symphonie*, où Liszt donne de la Marguerite de Goethe une image si fidèle, avec quelques solistes ?)

(*) Citons une remarque si juste d'Olivier Messiaen : le violon solo est comme un enfant qui pleure dans une foule bruyante : quelle que soit sa faiblesse, on l'entend toujours...

3. Richard Wagner (1813-1883). — Si le souffle musical wagnérien n'a jamais été surpassé, il est remarquable que le phénomène si spécifique de son Drame Musical repose sur un orchestre absolument traditionnel, exception faite des Tuben, des 6 harpes ou des... 18 enclumes de la *Tétralogie*. Tout au plus note-t-on une tendance (tardive d'ailleurs) à la « grosse artillerie » (8 cors parfois). Mais l'essentiel n'est pas là. Dans l'orchestre de *Tristan* ou des *Maîtres chanteurs*, tout est à sa place. Le complexe harmonico-mélodique, la « mélodie continue » prime l'orchestration, qui n'est que rarement source de recherche. De la sécurité de l'instrumentation naît celle de l'auditeur, fasciné par une magnifique plénitude, proche de l'extase (l'orchestre de *Parsifal*, disait Debussy, « semble éclairé par derrière »).

Là où Wagner innove, c'est dans sa disposition scénique. Le *Festspielhaus* de Bayreuth, élaboré d'après ses plans, à l'acoustique miraculeuse, est caractérisé par l'enterrement partiel des musiciens sous la scène, ce qui supprime la fosse, rapproche la scène du public et fond entre eux les timbres, les instruments les plus bruyants se trouvant au fond de la fosse (fig. 2). Ajoutons une grande quantité de doublures et renforcements de toutes sortes, et l'on devine quel creuset alchimique crée cette conception de l'acoustique théâtrale. Cent ans après son inauguration, Bayreuth reste un modèle inimité.

La tradition de rondeur des cuivres allemands est directement issue des fanfares de *Parsifal*, antithèse de l'éclat des cornets à pistons de la *Fantastique*.

Et quand Wagner décide de donner la vedette à son orchestre, il nous lègue quelques préludes, ouvertures ou interludes inoubliables (Marche funèbre du *Crépuscule des Dieux*, Chevauchée de *La*

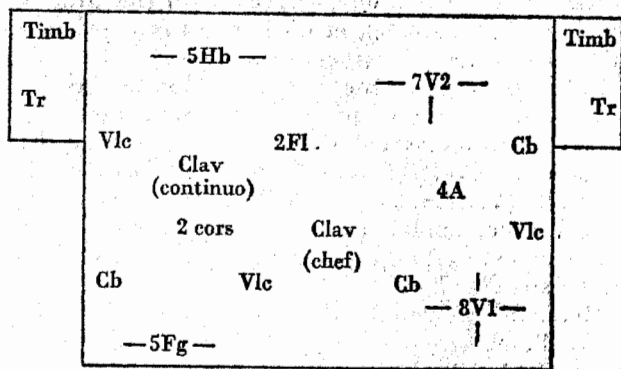


Fig. 1. — L'orchestre de l'Opéra de Dresde en 1753-1754
(d'après le Dictionnaire de la musique de J.-J. Rousseau)

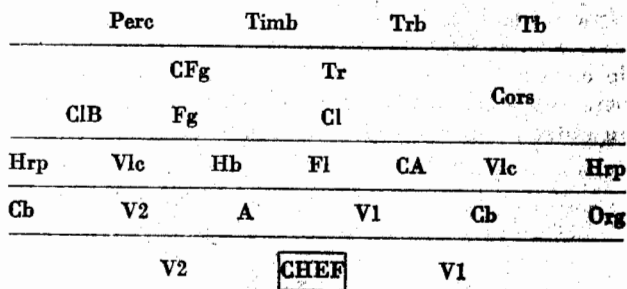


Fig. 2. — Disposition de l'orchestre à Bayreuth
On comparera cette disposition (fosse couverte)
à celle de la fig. 1 (fosse ouverte)

Walkyrie), où la voix devient secondaire (facultative dans la *Mort d'Isolde*), et où l'orchestre exprime à lui seul tous les personnages du drame.

Sur le plan technique, Wagner, selon les besoins dramatiques, alterne un dépouillement digne de Bach (*L'Enchantement du vendredi saint* ou les cloches de *Parsifal*), les traits d'une effroyable difficulté (*Tristan*, 2^e acte de *Parsifal*, *Tannhauser*), les solôs (cor anglais au 3^e acte de *Tristan*) et les divisions extrêmes du quatuor (*Les Murmures de la forêt* dans *Siegfried*).

Retenons pourtant, dans *L'Or du Rhin*, des pages d'orchestre prophétiques où puiseront notamment Mahler ou R. Strauss :

— L'accord de *mi* bémol du début, où un son pédale des contrebasses soutient un puzzle de 8 cors, et où peu à peu la musique sort du chaos. C'est de l'orchestre pur, sans évolution thématique (10 pages de gammes !), digne portique d'un prologue de trois heures.

— La fin de *L'Or du Rhin*, avec ses 22 parties de cordes divisées, et ses 6 harpes (41 portées !) ; cent ans plus tard, un Ligeti ou un Xenakis, dans un autre style, ne diviseront guère plus.

CHAPITRE IV

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE MODERNE

Après Wagner, la composition de l'orchestre ne variera guère jusqu'à Ravel et Schönberg. C'est l'âge d'or de l'orchestre symphonique, phénomène unique dans l'histoire des musiques du monde. Entre 1850 et 1880 se créent la plupart des associations symphoniques, apparaissent les premiers grands chefs (voir appendice 1). La structure est définie telle que les administrateurs des orchestres actuels la connaissent encore (tableau, p. 54). On observera cependant de grandes différences dans l'utilisation de cet outil admirable, selon les écoles nationales et les conceptions esthétiques.

I. — Le gonflement post-wagnérien

Les idées de grandeur d'un Berlioz ou d'un Wagner vont se concrétiser avec l'Ecole symphonique allemande. De Wagner à Schönberg, la filiation est évidente sur le plan de l'instrumentation. Si l'on passe rapidement sur Bruckner, épigone sans grand intérêt, et sur Reger, plus contrapunctiste qu'orchestrateur, deux noms s'imposent : Strauss et Mahler.

1. Richard Strauss (1864-1953). — Successeur de Liszt par ses poèmes symphoniques, il donne *Till Eulenspiegel*, *Ainsi parla Zarathoustra* ou *La Vie d'un héros*, partitions foisonnantes de vie

1. Vln.
2. Vln.
Violins I.
Violins II.
3. Vln.
4. Vln.
1. Vla.
2. Vla.
3. Vla.
4. Vla.
1. Vcl.
2. Vcl.
1. Kb.
2. Kb.

mus.
pizz.
2. 3. 4.
5. 6. 7.
Polt.
1. Polt a duc.
2. 3. 4.
5. 6. 7.
Polt.
1. Polt.
2. 3. 4.
5. 6. 7.
Polt.
dim.
dim.

Ex. 6. — Richard STRAUSS, *Ainsi parla Zarathoustra*, Ed. Peters

Parfait exemple de division intégrale des pupitres d'un grand orchestre à cordes. L'impression ressentie, loin d'être confuse, est celle d'une évocation irrésistible de la valse viennoise, d'une élégance raffinée.

intérieure, étourdissantes de virtuosité. Fils d'un corniste, il confie au cor chromatique (récemment généralisé) des parties d'une audace nouvelle (le solo de *Till* est dans toutes les mémoires).

Debussy, qui n'aimait guère Strauss et parlait à son propos d'« orchestre-cocktail », appréciait ainsi *Till* : « Ce morceau ressemble à « une heure de musique chez les fous » : des clarinettes y décrivent des trajectoires éperdues, des trompettes y sont à jamais bouchées, et les cors, prévenant un éternuement latent, se dépêchent de leur répondre poliment « à vos souhaits » ; ... » (Debussy, *Monsieur Croche Antidilettante*).

Dans *Zarathoustra*, Strauss annexe un grand orgue à un orchestre déjà imposant, et dès le départ assène un accord de *do* majeur qui constitue sans doute un record absolu de puissance. Mais plus loin, lorsque à l'aide d'un moulinet de flûtes, il suggère des piailllements d'oiseaux, ou qu'en divisant à l'extrême les cordes il évoque la valse viennoise, il crée une nouvelle sonorité d'orchestre, qui, en répartissant chaque partie mélodique sur plusieurs octaves, préserve la puissance totale tout en restituant le vibrato individuel du soliste. Découverte féconde (ex. 6)...

Mais son goût du luxe va le conduire, dans son opéra *Elektra*, à un gonflement effrayant (surtout pour les chanteurs) : bois par 4 avec heckelphone (Hb baryton) et 2 cors de basset, 8 cors (dont 4 jouent les tuben), 7 trompettes (dont 1 Tr basse), 8 timbales, une nombreuse batterie, 24 violons et 18 altos (divisés en 3 groupes), Des traits de cordes célèbres par leur difficulté d'exécution, des jaillissements volcaniques (bien visibles sur la partition) n'ôtent à cette masse énorme ni sa nervosité ni son dynamisme. Là est le miracle du métier... mais avec Strauss il devient nécessaire pour une bonne exécution de disposer d'un orchestre de 120 virtuoses...

Composition de quelques orchestres symphoniques en 1960

<i>Orchestres</i>	<i>Bois et cuivres</i>	<i>Cordes</i>	<i>Autres instruments</i>
Sudwestfunk, Baden-Baden	4 4 4 4	6 4 4 1	4 Perc 2 Hrp
Bayreuth, Festspiel Orchester	7 7 7 7	12 7 7 6	4 Perc 7 Hrp
ABC Symphony Orchestra	3 3 3 3	5 3 3 1	3 Perc Hrp
Berlin, Philharmonie	4 5 4 4	6 4 4 1	4 Perc Hrp
Boston, Symphony Orchestra	4 4 4 4	6 4 4 1	5 Perc 2 Hrp Pno
Leipzig, Gewandhaus	6 7 7 7	10 7 7 2	7 Perc 2 Hrp
Milano, Scala	4 4 4 4	6 4 4 1	4 Perc 2 Hrp Pno Org Cta
Paris, Opéra	4 5 4 4	6 5 3 1	4 Perc 3 Hrp Pno
Paris, Concerts Pasdeloup	3 3 3 3	4 4 3 1	4 Perc Hrp Pno
Wien, Philharmonie	5 5 5 5	9 6 6 2	6 Perc

2. **Gustav Mahler (1860-1911).** — Il est l'exemple parfait du compositeur dont l'expérience de chef rejaillit directement sur la manière d'instrumenter.

Si l'on fait abstraction de son langage musical postromantique, de ses longueurs formelles, Mahler apparaît, en effet, comme un chercheur; aucun secret des techniques instrumentales ne lui est étranger. Il indique avec une précision annonçant Ravel les coups d'archet, les doigtés, croise les dynamiques aux différents pupitres, vise à la *Klang Farben Melodie* (mélodie de timbres) par des changements ultra-rapides de disposition. L'oreille, avec lui, est toujours en éveil, aux aguets de quelque alliage insolite...

Mahler pressent l'éclatement d'un grand orchestre en autant de solistes. Non pas pour les additionner, comme Strauss, mais pour alterner grandes et petites formations. Quelques instruments à lui suffisent pour créer un climat d'outre-tombe (l'emploi lugubre du hautbois). A lire attentivement ses symphonies, on a l'impression que Mahler était conscient du nombre (mathématiquement calculable) des alliances de timbre — la plupart inusitées ou réputées mauvaises — et que l'envie lui prenait parfois de les essayer toutes. D'ailleurs, Mahler ne réexpose jamais sans changer l'orchestration.

Les symphonies, *Le Chant de la Terre*, mériteraient une analyse détaillée. Nous nous contenterons de quelques notes éparées :

— *Symphonie n° 1* : évocation de la nature par de longues tenues mêlées de furtifs appels d'oiseaux. Transparence parfaite.

— *Symphonie n° 2* : effectif énorme (10 cors, 8 Tr); plus orgue et chœurs.

— *Symphonie n° 4* : scherzo remarquable, avec un violon désaccordé pour imiter le violoneux de village. Soprano solo dans le final, merveilleusement accompagné.

— *Symphonie n° 5* : célèbre par son *Adagietto*, écrit pour cordes et harpe, d'une grande subtilité expressive (anacrouses, croisements).

— *Symphonie n° 7* : introduction des cloches de troupeaux, du glockenspiel, de la guitare et de la mandoline. Plusieurs passages ont inspiré directement les *Pièces op. 10* de Webern, en particulier les deux extraordinaires *Nacht Musik*.

— *Symphonie n° 8 « des mille »* : ainsi nommée à cause du nombre de ses exécutants (chœurs mixtes et chœurs d'enfants compris). Orchestre à l'avenant, mais ici Mahler se heurte, comme Berlioz, au mur du « Kolossal », la vitesse du son n'étant pas instantanée... (340 m/s, et l'on compte en moyenne 1 m² par musicien sur scène).

— *Le Chant de la Terre* : la dernière mélodie, *Adieu*, est peut-être ce que Mahler a écrit de plus intense. On y perd la notion du temps, comme dans le poème chinois qui lui sert de modèle, et l'économie des moyens employés montre l'importance chez Mahler de la charge émotive et même du contenu culturel de chaque timbre instrumental...

3. Les débuts de l'« Ecole de Vienne ». — On trouve chez Schœnberg le même goût qu'avait Strauss pour les doublures ou la division en solistes. Mais ici la théorie précède le jeu des couleurs. On peut dire que Schœnberg instrumente une fois sa polyphonie élaborée. Tout au plus l'emploi fréquent de procédés tels que le trémolo sur le chevalet ou le *Flutterzunge* des flûtes, clarinettes ou cuivres, le rôle indépendant de la harpe ou du célesta assure-t-il à *Erwartung* ou au *Survivant de Varsovie* le climat d'angoisse désiré. Quant à l'emploi d'instruments populaires (accordéon, guitare, bombarde, banjo) dans les orchestres de scène de *Wozzeck* ou de *Lulu* (A. Berg) ils répondent à un besoin purement théâtral, qui ne saurait faire oublier l'orchestre de fosse, tout à fait rationnel, mais non sans quelque enflure.

Dans les 3 *Pièces pour orchestre* de Berg ou les *Variations op. 31* de Schœnberg, la précision rythmique est d'ailleurs gênée par des doublures excessives.

6 7 sehr kurze Haltung

Fl. I. II.

Ob.

Engl. H.

Hr. in B.

Hr. in F.

Trp. in B.

Tbn.

Bbs.

Harfe u. Celesta.

Viol. I.

Viol. II.

Vcllo.

Kh.

L'orchestre des 6 *Pièces op. 6* d'Anton Webern (1909) est celui de la 6^e *Symphonie* de Mahler. Mais l'auteur s'ingénie à ne jamais donner le tutti complet. La pièce n° 3 n'utilise que quelques solistes et la *Marche funèbre* arrive à un fracas apocalyptique, mais sans les cordes.

Schoenberg, en 1911, imagine dans *Farben (Couleurs)*, la 3^e de ses *Pièces op. 16*, une étude de timbres sur un même accord en irisation changeante (ex. 7). S'il faut des heures pour décrypter et analyser les quelques pages de cette pièce extraordinaire, on imagine le travail de mosaïste du compositeur, qui a dû passer à la réaliser plus de temps que Mozart à écrire une symphonie entière.

L'invention du système dodécaphonique, l'écriture complexe des Viennois jointe à leur expressionnisme exacerbé ont profondément marqué l'orchestration contemporaine. Mais surtout, ils découvrent avant d'autres l'impasse du gonflement orchestral, la nécessité des solistes et sont naturellement conduits vers l'ensemble instrumental (chap. V). C'est ainsi que Schoenberg, après les *Gurre-Lieder*, écrit le *Pierrot lunaire* pour quelques instruments.

II. — Le colorisme est-européen

1. Peter-Ilich Tchaïkowski (1840-1893). — Compositeur « populaire » par excellence, merveilleux instrumentateur, émule fidèle du traité de Berlioz.

Délaissant concertos et symphonies où les flonflons voisinent avec de fraîches couleurs, penchons-nous sur le Ballet de *Casse-Noisette* : l'Ouverture où le quatuor est divisé en 6 parties sautillantes de violons et d'altos, où les sons graves sont proscrits ; *La Danse de la fée Dragée*, véritable concerto de

célesta ; *La Danse chinoise*, sorte de *Pétrouchka* avant la lettre, où se côtoient extrême-grave (2 bassons) et suraigu (piccolo) ; *La Danse des mirrites* avec son paquet de 3 flûtes inséparables, sans oublier *La Valse des fleurs*, très « Johann Strauss », mais avec un beau solo de harpe, sont des petits chefs-d'œuvre.

Le pathos parfois excessif de Tchaikowski se trouve ainsi sauvé par une grande sûreté dans le choix des timbres. Il est le dernier grand orchestrateur romantique.

2. L'Ecole symphonique russe. — De l'orchestre symphonique traditionnel, auquel s'ajoute en général le piment délicat d'une discrète percussion, les Russes, de Balakirew à Prokofiev, en passant par Borodine et Rimsky-Korsakov, vont tirer d'éblouissants coloris et fixer pour longtemps en Russie une manière orchestrale nationale.

L'influence de l'orientalisme, de l'exotisme, jointe au goût du pittoresque instrumental, marque déjà profondément Balakirew (*Thamar*) et Borodine. Ce dernier réussit, avec un orchestre très réduit, par le mélange de mélismes recherchés et d'immenses tenues, à évoquer l'immensité du désert (*Dans les steppes de l'Asie centrale*). Mais il est aussi, tout comme le Moussorgsky de *Une nuit sur le mont Chauve*, capable d'une rudesse primitive et sauvage (*Danses polovtsiennes*) qui annonce le Prokofiev de *Chout* ou de la *Suite scythe*.

Rimsky-Korsakov fut longtemps considéré comme un musicien traditionaliste, voire conservateur et « pompier ». Ce qui se conçoit si l'on considère ses espagnolades ou exotismes de façade. Mais le temps lui restituera sans doute sa vraie place : celui d'un grand artisan, un des plus grands maîtres

de l'orchestration ; Stravinsky savait ce qu'il lui devait : *L'Oiseau de feu* et *Le Rossignol* sont inconcevables sans l'enseignement de Rimsky.

Avant Ravel — et comme Berlioz — Rimsky cherche à dégager des soli brillants et virtuoses (la *Scena et canto gitano* du *Cappricio espagnol* se présente comme un concerto multiple). Il développe les « coups de langue » ultra-rapides des bois et des cuivres et manie avec tact une nombreuse percussion, en touches colorées, annonçant ainsi la manière debussyste. Rimsky, tout en ne s'égarant jamais dans l'expérimental et en s'assurant toujours d'un équilibre « classique » entre les timbres, émancipe tous les instruments de l'orchestre : désormais tous peuvent tout faire : une mélodie, un rythme, un accompagnement, ou se mêler au fond harmonique. Cet incomparable coloriste donnera avec *Le Coq d'or* un bijou précieux, où l'oreille est sans cesse ravie par les contrastes et un scintillement presque sensuel.

Les Russes du xx^e siècle, Scriabine, Rachmaninoff et surtout Prokofiev, ne toucheront que fort peu à l'orchestre de Rimsky et leur personnalité s'exercera plus évidemment dans d'autres domaines (harmonie, écriture pianistique, recherche de l'efficacité rythmique). Paradoxalement, c'est Stravinsky — le cosmopolite, l'universel — qui hérite de la science orchestrale de l'Ecole russe.

3. Igor Stravinsky (1882-1971). — « Virtuose de l'orchestre, il écrit pour un orchestre de virtuoses. » Pierné cerne ici l'essentiel, qui ajoute : « Sa musique nous paraît atteindre les limites de la virtuosité instrumentale. » Que dirait-il aujourd'hui ?

La nouveauté de l'écriture orchestrale de *L'Oiseau de feu* ou de *Pétrouchka* est évidente. Stra-

winsky recherche des effets particuliers dans tous les pupitres et, comme Berlioz, les fonde en un creuset personnel. Il traite chaque partie instrumentale comme un morceau de virtuosité soliste. Lui qui osa dire plus tard que la « Musique n'exprime rien » n'en abonde pas moins en trouvailles éblouissantes, puissamment évocatrices.

Pétrouchka (1911) reste une partition étonnante. Muni d'un orchestre parfaitement traditionnel auquel s'ajoute le piano, Stravinsky découvre de nouveaux procédés qui se généraliseront bien plus tard :

- dès le début, grouillement de batteries à des vitesses différentes ou croisées (violons à 2) (*); la foule, personnage central, est animée d'une agitation nerveuse et intense;
- à 7, orchestre tout entier dans l'aigu, à l'éclat insoutenable;
- 18, et 22, merveilleuses imitations d'orgue de barbarie;
- 59, exemple typique de glissando complexe; admirer la précision de l'écriture;
- 64, danse russe : le piano est superposé à sa propre orchestration; c'est un piano « amplifié »;
- 95, musique de solistes; tous « jouent du piano »;
- 100, le célèbre accord polytonal; mélange grinçant de batteries, trilles, trémolos, flatterzunge;
- 118, les cors imitent l'accordéon;
- 140, valse : Stravinsky n'a pas son pareil pour les « musiques mécaniques »; le côté inexpressif, automatique prend avec lui un charme indéfinissable;
- 161, la semaine grasse : idée géniale du grouillement de la foule courant en tous sens; on entend un trille général, mais il est produit, comme une foule dans un marché, par un savant entrelacs de gammes aux trajectoires complémentaires;
- 176, dynamique des trompettes : effet de « zoom » avant-arrière;
- 188, le boniment du montreur d'ours : 2 clarinettes à l'unisson dans le suraigu, suivi d'un magnifique retour de la foule en « fondu-enchaîné » (ex. 7).

(*) Ces chiffres sont les repères de la partition.

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. It features multiple staves for various instruments, including Flute (Flta.), Clarinet (Clta.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Cello), Bass (Bass), and Double Bass (D.B.). The score includes musical notation, lyrics, and performance instructions such as "ma marc.", "dim.", and "p".

The page is numbered 191 in the top right corner. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols. The lyrics are written below the staves, and the performance instructions are written above or below the notes.

The instruments listed on the left side of the page are:

- Flta.
- Clta.
- Vln.
- Vla.
- Cello
- Bass
- D.B.

The score is divided into measures, and the measures are numbered. The first measure is numbered 191. The score includes a variety of musical notation, including notes, rests, and other musical symbols. The lyrics are written below the staves, and the performance instructions are written above or below the notes.

Ex. 8. — Igor STRAVINSKY, *Pétrouchka*, Ed. Boosey & Hawkes

L'ours (le tuba) s'éloigne à pas pesants (cordes, bassons, cors).
La foule, un moment figée, s'anime et se reforme dans son sillage
(flûtes, clarinettes, bassons).

Le Sacre du printemps (1913) emploie un orchestre énorme (les vents et percussions y ont tendance à écraser le quatuor) :

$3_{+}^{-} 4_{-} 3_{+} 4_{-} / 8 4^{+} 3 2 /$

Timb GC Trg Tbasq Guero Crot/Crd.

Des masses sonores imposantes s'y entrechoquent sans ménagement à l'état brut, avec une violence inouïe.

Les crescendos (*Danse de la Terre*) et ostinatos (*Cortège du sage*) créent un trépignement général irrésistible. Jamais les forces de l'orchestre ne furent réunies (*Danse sacrée*) pour traduire autant de primitive et sauvage violence. L'orchestre est ici l'esclave du rythme (sauf dans l'Introduction), et les raffinements sont sévèrement contrôlés. Le *Sacre* reste un cas isolé dans l'œuvre si variée de son auteur. Après sa période « russe », Stravinsky délaissera peu à peu l'orchestre symphonique normal. Nous le retrouverons travailler à son éclatement.

4. Les symphonistes d'Europe centrale. — C'est en Bohême, avec Smetana puis Dvořák, que naissent les nationalismes musicaux ; la *Moldau* ou la *Symphonie du Nouveau Monde* doivent leur attachante poésie autant au soin de leur instrumentation qu'à la beauté des thèmes populaires employés. Plus tard un Kodály reprendra cette conception, notamment dans les très riches variations orchestrales sur *Le Paon* ou dans *Háry János*.

Avec Janáček, le climat change : la *Sinfonietta*, avec ses fanfares de 9 trompettes et ses moulinets de violons à l'unisson, est une partition pimentée, vigoureuse, aux angles rudes. Bartók s'en inspirera, ainsi que de Stravinsky, lorsqu'il donnera *Le Mandarin merveilleux* (1919) ou le *Prince de Bois*.

91 *Adagio* $\text{♩} = 30$ *Tranquillo*

Fl. 2
4
Ob. 1
Cor. Ing.
Cl. (C) 1
Fg. 1
Con. 1 (A) 2
Rpa. 1
Rpa. 2
Cal.
Timp.
Tromb.

Adagio $\text{♩} = 30$
con sord.
div.
(Es ist, als ob sich ein Schatten über die Halle legen würde; sie verdunkelt sich ein wenig.)
(The room becomes slightly darker, as though a shadow were passing over.) *Tranquillo*

VI. II
5-8.P
3-4.P
Vla.
4-6.P
7-8.P
Vc.
3-4.P

91

Ex. 9. — Béla BARTÓK, *Le Château de Barbe-Bleue*, Ed. Universal

Judith ouvre la septième porte du château : il en sort des frissons de larmes. L'admirable traduction sonore se passe de commentaires, par son classicisme absolu : un mélange de trilles, d'arpèges et de sons tremblés parfaitement dosés.

Mais le génie de Bartók, comme celui de Bach ou de Mozart forme un tout : il est périlleux de détacher l'art orchestral du langage mélodique, rythmique et de l'harmonie absolument personnelle du maître hongrois.

La lecture du *Château de Barbe-Bleue* (1911) est édifiante à cet égard : d'admirables clairs-obscurs, des oppositions de « température » cordes-bois, une grande sobriété, presque liturgique, de l'instrumentation (leçons de *Pelléas* ou de *Boris*) voisinent avec une explosion de lumière à la Richard Strauss (ouverture de la cinquième porte), où 8 cuivres et un orgue sur scène s'ajoutent aux accords parfaits de tout l'orchestre. Mais une des plus belles pages reste le tressaillement d'angoisse et de larmes (ex. 9) de Judith. Une seconde et demie suffit à Bartók pour créer l'angoisse métaphysique... ceci montre bien que l'art d'orchestrer ne fait souvent qu'habiller une idée de génie. Si l'on regarde de près les partitions de Béla Bartók, on reste confondu par sa sobriété dans l'emploi des instruments. Son *Concerto pour orchestre* restera comme l'un des derniers chefs-d'œuvre « classiques ».

Quant à l'Ecole polonaise, elle donnera avec Szymanowski, puis les premières œuvres de Lutoslawski, des exemples d'orchestration raffinée, presque maniériste, jusqu'à la grande explosion des années 1950-1960 dont nous parlerons plus loin.

III. — Les symphonistes français

Plus d'un siècle après Rameau, plusieurs générations de musiciens français vont reprendre le flambeau abandonné avec *Platée* et *Zoroastre*. Toutes ne saisiront pas le message berliozien, mais toutes profiteront de sa mise en ordre des moyens

techniques. L'apogée de l'Ecole symphonique française se situe entre 1890 et 1925, avec Debussy, Dukas, Ravel. Mais beaucoup d'autres musiciens y ont œuvré, que la place nous manque pour citer ; nous retiendrons seulement les auteurs — ou écoles — les plus essentiels :

1. **Georges Bizet (1838-1875).** — On se souvient de Nietzsche, brûlant ce qu'il avait adoré et portant au pinacle la clarté méditerranéenne de *Carmen* par opposition à la « confusion » wagnérienne (le soleil de la Provence, n'est-ce pas d'ailleurs Campra, Bizet et Milhaud ?). La réputation de Bizet est bien ancrée : un coloriste franc et cru, ennemi des subtilités de l'ultra-division, aimant à employer les timbres à l'état pur, en pleine lumière. On notera, par exemple, dans *Carmen*, l'accompagnement du chœur des gamins par 2 flûtes à découvert ; dans *L'Arlésienne*, le rôle du saxophone renforçant le tutti (*Prélude*) ou soliste « chanteur » (*Adagietto*), et les puissantes traductions sonores du *Carillon* ou de la *Farandole*. Bizet, parmi des contemporains plus timides ou édulcorés (Gounod, Delibes), continue Berlioz, mais non dans toutes ses audaces : il recherche avant tout l'efficacité dramatique.

2. **Emmanuel Chabrier (1842-1894).** — « L'orchestre de Chabrier nous apporte plus de nouveauté, une hardiesse d'invention qui ne recule pas devant des alliances de timbre un peu hétéroclites, qui, dans sa recherche constante de vie mouvementée et d'entrain, ne fuit pas toujours les vulgarités, mais qui trouve des pages chaudes et vibrantes, des colorations curieuses, toute une gamme de nuances allant du plus vif éclat aux douceurs les plus enveloppées » (Pierné).

La gaieté irrésistible, la bonne humeur paysanne de Chabrier sont dues à sa truculence orchestrale. Jamais de flou ni de demi-mesures : l'orchestre de Berlioz traité en guitare (*España*), les doublures du chant par la basse (qui annoncent Puccini), le rôle « populaire » du trombone, du piston ou de la clarinette (*Joyeuse Marche*) : voilà pour les vulgarités... Dans la *Suite pastorale*, avec une formation légère et poétique, ce musicien inclassable nous donne deux chefs-d'œuvre délicats : *Idylle*, avec ses flûtes dans le grave sur un tapis de pizzicati, et *Sous-bois* où fourmillent un tas de petits ornements admirablement entendus. Musicien du terroir, foncièrement nationaliste, Chabrier est un des pères de l'orchestre ravélien.

3. César Franck et ses contemporains. — Doublement marqué par le wagnérisme et son état d'organiste, *César Franck* (1822-1890) n'est pas un orchestrateur raffiné. En témoigne sa célèbre symphonie en *ré mineur* (1888) aux masses compactes, un peu lourdes, mais empreintes d'une solennelle grandeur. Vuillermoz disait à ce sujet : « Un Liégeois wagnérien ne pouvait pas s'exprimer dans l'idiome aéré de Gounod, de Lalo, de Saint-Saëns... son style a habitué les oreilles françaises à une polyphonie plus riche et plus dense et à des sonorités plus grandioses. » Franck reste à peu près indifférent à l'apport berliozien. Mais il sait parfois alléger son orchestre, comme dans *Les Djinns* (avec piano principal) et *Les Eolides*, ou devenir épique (*Le Chasseur maudit*).

Exact contemporain de Franck, également marqué par Wagner, *Edouard Lalo* (1823-1892) n'en reste pas moins éminemment Français. Si *Le Roi d'Ys* évoque puissamment le cyclone wagnérien

(notamment *Le Vaisseau fantôme*), son orchestre musclé, élastique ou étincelant sait mettre en relief les solistes (*Symphonie espagnole* et *Concerto russe pour violon, Concerto pour violoncelle*). Mais c'est avec *Namouna* (1882) et la *Symphonie en sol mineur* (1886) que Lalo apporte le plus à l'évolution symphonique en réussissant pour la première fois une « musique de cirque » de qualité, où les instruments, comme chez Bizet, brillent de mille feux.

De toute l'Ecole franckiste, *Vincent d'Indy* (1851-1931) est le seul à posséder une science magistrale de l'orchestration. On peut le considérer comme une sorte de Rimsky français. Son nationalisme un peu xénophobe masque mal l'influence wagnérienne : il donne même dans le « Kolossal » avec le *Chant de la cloche*, utilisant une clarinette contre-basse, un quatuor de saxophones et 8 bugles. Dans *Fervaal*, il inaugure les timbales chromatiques — invention capitale d'un ancien timbalier qui permettra désormais les dessins rapides — ou accorde les gongs sur des notes précises. Avec la trilogie de *Wallenstein*, les subtiles variations d'*Istar* ou le poétique *Jour d'été à la montagne*, d'Indy dote l'Ecole française de chefs-d'œuvre orchestraux un peu intellectuels, mais bien injustement méconnus. Par son enseignement à la Schola Cantorum, d'Indy eut une influence considérable sur des générations de symphonistes français.

Ernest Chausson (1855-1899) est le trait d'union idéal entre l'Ecole franckiste et Debussy. Orchestrateur proche de Franck dans sa *Symphonie en si bémol* (1890), il devient plus personnel dans le *Poème* où le violon soliste se voit environné de fastes rutilants et surtout dans le merveilleux accompagnement du *Poème de l'amour et de la mer*, où il sert de relais entre le Berlioz des *Nuits d'été* et le Ravel

de *Schéhrazade* dans ce genre si difficile : la mélodie avec orchestre.

4. **Camille Saint-Saëns (1835-1921).** — Si la richesse de ses idées avait égalé ses dons prodigieux de pianiste et d'orchestrateur, Saint-Saëns eût été sans doute le Mendelssohn français. La « propreté » impeccable de son orchestre reste malheureusement assez froide. Mais, quand l'idée vient, l'efficacité sur l'auditeur est totale : *Le Rouet d'Omphale* (1871), *Phaéton* (1873), *La Danse macabre* (1875) et surtout la *Symphonie avec orgue* (1886) restent populaires contre les fluctuations de la mode. L'art souverain de l'orchestre, le refus obstiné de toute expérience qui pourrait menacer une très volontaire clarté restent les atouts majeurs de ce musicien, modèle parfait du classicisme.

5. **Paul Dukas (1865-1935).** — *L'Apprenti sorcier*, *Ariane et Barbe-Bleue*, *La Péri* placent Dukas au rang d'un des plus grands maîtres de l'orchestre. Il réussit une sorte de synthèse entre Wagner (dont il emprunte les doublures nombreuses), Richard Strauss (la division polyrythmique des cordes) et Rimsky (le luxe des couleurs), sans pour cela cesser d'être fidèle à l'idéal de Rameau : la clarté. Que de chemin parcouru depuis Berlioz ! Si l'orchestre de *La Péri* est à peu près le même que celui de la *Fantastique*, la disposition des pupitres obéit à des règles très différentes : c'est un creuset magique, riche de sonorités complexes (les pages 128-129 de *La Péri* sont caractéristiques de cette manière, et ne font que plus ressortir le hautbois, p. 134, seul solo de la partition). Dans *Ariane et Barbe-Bleue*, Dukas déploie avec rutilance des fastes sonores que ses successeurs éviteront (ou condam-

neront) : ceux d'un esthète raffiné, exigeant jusqu'à l'extrême scrupule, dont les rares œuvres qu'il nous lègue sont autant d'écrits précieux.

6. **Claude Debussy (1862-1918).** — Debussy ne bouleverse pas la nomenclature, mais il pose en termes différents l'équilibre traditionnel de l'orchestre. Se méfiant des doublures germaniques, ennemi juré de tout ce qui pourrait ressembler à une vulgarité ou un excès sonore, Debussy divise les forces avec un tact infini et, le premier sans doute, invente l'orchestre de solistes.

Dans *Nuages* (1898), de l'extrême division du quatuor naissent des sonorités irréelles (« étude de gris »), et l'emploi d'un trio à cordes soliste accompagné par le reste des cordes divisées fait allusion au concerto grosso.

Au fil des ans, Debussy évolue insensiblement dans sa technique orchestrale. Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892), admirable poème de la simplicité, réhabilite la puissance évocatrice d'un instrument seul (la flûte) dans des tessitures bien étudiées. L'alternance cordes-vents est toute classique et ravit l'oreille autant que chez Mozart. Des assemblages simples, mais neufs, créent autant de « microclimats » successifs qui épousent le texte subtil de Mallarmé.

Les mêmes effets se retrouvent, plus nombreux et développés, dans *Pelléas et Mélisande* (1902), où l'orchestre s'ingénie à colorer une récitation chantée sans la couvrir, ni tomber dans l'insignifiance de tant d'accompagnements d'opéras. Debussy emploie toujours les tessitures ne masquant pas la voix humaine et réserve les rares éclats de cuivres pour une scène violente : celle où Golaud traîne Mélisande par les cheveux. Au V^e acte, des

sons détimbrés, livides, l'emploi d'un quatuor à cordes soliste, expriment mieux que tout la faiblesse d'une mourante.

Dans *La Mer* (1905), Debussy affine de plus en plus la matière sonore, la décompose comme au travers d'un prisme : il invente l'écho artificiel (décalage des pupitres), traduit avec une précision géniale des effets de houle ou l'immensité de l'horizon marin (tenue d'harmonique aigu). La harpe et la percussion, parfaitement intégrées, ajoutent à l'orchestre des touches de couleur « impressionnistes ».

Dans *Rondes de printemps* (1909) les relais bondissants entre les pupitres divisés du quatuor ôtent tout poids à la musique qui ne touche plus terre, comme un Christ de Fra Angelico.

Jeux (1913), complètement incompris à sa création, est considéré depuis une vingtaine d'années comme la page prophétique du xx^e siècle. L'analyse pénétrante d'un Pierre Boulez a montré que ses retombées formelles ne sont pas encore achevées. Il en est de même pour l'orchestration. *Jeux* mériterait un ouvrage entier. Presque à chaque mesure, Debussy invente des dispositions étonnamment modernes. Parmi les procédés dont la génération d'après 1945 s'inspirera, citons :

- la division continue des cordes en pupitres ou en solistes, dispersion spatiale de la matière musicale ;
- l'agitation interne du fond harmonique qui parcourt cette partition d'un frisson continu de batteries, de trémolos, de trilles passant d'un instrument à un autre avec une rapidité déconcertante ;
- des « hétérophonies », ou doublures partielles de la mélodie ;
- des oppositions entre tutti et ensembles de solistes ;
- des « blocs-trillés » employés pour eux-mêmes, qui sont le côté expérimental de *Jeux* et placent Debussy au rang d'une des oreilles les plus fines de toute la Musique (ex. 10).

Par allusion à l'argument du ballet (une partie de tennis galante), Olivier Messiaen résume en un raccourci admirable l'apport unique de *Jeux* : « un marivaudage orchestral ».

7. **Maurice Ravel (1875-1937).** — La postérité a placé le musicien de *Daphnis* au rang d'un des plus grands orchestrateurs de tous les temps. Réputation qu'il convient d'analyser.

L'orchestre de Ravel est un mélange d'efficacité, de sobriété classique et de recherches expérimentales. D'autre part, l'esprit de performance, que permet à Ravel son métier étourdissant, le conduit à la recherche de quantité de procédés d'avant-garde, sans que jamais il ne tombe dans le bizarre ou le catalogue d'effets qui fleuriront cinquante ans plus tard.

L'Heure espagnole (1910) foisonne de bruitsages pittoresques : un extraordinaire prélude, où la description d'une boutique d'horloger permet une démonstration magistrale d'intégration des bruits à la pâte orchestrale : 3 métronomes, un ressort, une crécelle se mêlent à des effets (tels que le sarrusophone jouant avec son bocal pour imiter la trompette). Des pizzicati « glissés », de nombreux glissandi d'harmoniques firent sensation à l'époque (Pierné en parle avec une sorte de crainte) : le génie de Ravel est de les avoir intégrés avec cohérence.

Mis à part ce goût pour l'anecdotique, l'orchestre de Ravel est un modèle de sécurité classique. Même à la première lecture par un orchestre inexpérimenté, une partition comme *Daphnis* sonne déjà bien (opération risquée avec Debussy). Chaque instrument est traité de la manière la plus efficace, la plus lisible : tout est à sa place habituelle. Bien des pages étonnantes à l'oreille n'étonnent pas l'œil. Nous l'avions dit déjà de Mendelssohn.

Le génie multiforme de Ravel le fait passer d'une économie extrême de moyens au service d'une intense poésie (*Le Petit Poucet*, *La Belle et la Bête*, *Le Jardin féerique*), à des petits bijoux d'artisanat orchestral (*Laideronnette*, « mini-gamelan » qui fait

penser à une réplique musicale de ces jardins japonais miniature) ou à d'immenses effets de masse (*Daphnis, La Valse, Boléro*), où sa science quasi mathématique de la dynamique des timbres lui fait réaliser ces crescendos pyramidaux et grandioses qui ont tant fasciné les foules.

Ouvrons *Ma mère l'Oye*, aux trois dernières pages : la conclusion lumineuse du *Jardin féerique* avec cet effet de crescendo si saisissant, n'utilise-t-elle pas un orchestre très réduit (sans trompettes, ni trombones) ? Gageure également, ou plutôt sorte de pari réussi, *Boléro* (1928) reste la plus grande étude d'orchestration jamais écrite.

La perfection de l'orchestre ravélien le fixe comme référence. Une page de l'histoire instrumentale se tourne à la mort de Ravel (1937). Se sentant impuissants à le surpasser, bien de ses successeurs travailleront résolument à l'éclatement de l'orchestre symphonique ou à son atomisation.

8. Albert Roussel (1869-1937). — Chez l'auteur de la *Suite en fa* et de *Bacchus et Ariane*, la vigueur du discours, la sûreté de la forme passent avant la recherche de parures orchestrales. Les doublures sont nombreuses, les dispositions simples et efficaces (1^{er} mouvement de la 3^e *Symphonie*). Au milieu de masses scandées, assez lourdes mais d'un dynamisme irrésistible, Roussel nous surprend par des pages d'une exquise poésie sonore (ainsi dans *Bacchus et Ariane*, le baiser et l'enchantement dionysiaque).

Le Festin de l'araignée (1912) est un chef-d'œuvre de délicatesse instrumentale. Le merveilleux accompagnement du solo de flûte du début, l'emploi du trémolo et du détaché de la pointe des archets (entrée des fourmis), l'écriture finement ciselée des danses du papillon et de l'éphémère, l'emploi ravissant du célesta, de la harpe et du violon solo, la doublure

lugubre du cor anglais avec la clarinette (funérailles de l'éphémère) font regretter que Roussel n'ait pas gardé dans ses œuvres ultérieures une manière aussi transparente, dans l'esprit de la musique de chambre.

9. Arthur Honegger (1892-1955). — Au carrefour des influences françaises et germaniques, Honegger utilise un orchestre traditionnel d'une manière polyphonique qui fait penser à Bach. Quelques innovations néanmoins, comme l'emploi de 3 saxophones et des ondes Martenot dans *Jeanne au bûcher*, ou celui du piano doublant les basses dans la *Symphonie liturgique*. Mais, seul sans doute du « groupe des Six », Honegger ne cherche pas à dépasser l'orchestre traditionnel : *Pacific 231*, à l'esthétique si nouvelle, brille par son efficacité classique. Honegger rejoint là Bartók, Prokofiev, Hindemith (notamment) qui placent « le corps avant la parure ».

10. L'Ecole symphonique contemporaine. — La plupart des compositeurs actuels se sont essayés à l'orchestre « traditionnel » avant de se diriger vers des formules personnelles et une « géométrie variable » de l'effectif symphonique.

Notons en effet qu'Olivier Messiaen (*L'Ascension*), Marius Constant (*Turner*), voire même Pierre Boulez (*Le Soleil des eaux*) ont tour à tour sacrifié au moule habituel avant de chercher ailleurs des formules plus adaptées à leurs recherches respectives. Quant aux musiciens restés fidèles à une tonalité plus ou moins élargie, ils nous ont donné de belles preuves de la pérennité de l'orchestre symphonique traditionnel : Maurice Durufé (*3 Danses*), Claude Delvincourt (*Le Bal énéitien*), Jacques Ibert (*Diane de Poitiers, Escales*), Raymond Loucheur (*Rhapsodie malgache, Hop-Frog*), Daniel Lesur (*Andrea Del Sarto*), Manuel Rosenthal (*Symphonie*), Henri Tomasi (*Concertos*), Marcel Landowski (*3 Symphonies*), Serge Nigg (*Concertos*), Henri Barraud (*Numances*), Raymond Gallois-Montbrun (*Symphonie japonaise*), Charles Chaynes (*Expres-*

sions contrastées), Georges Hugon (3 *Symphonies*), et bien d'autres encore...

Henri Dutilleux semble par contre le seul véritable héritier de l'attitude orchestrale ravélienne : une extrême finesse dans le choix des timbres au service d'un riche langage harmonique lui a permis de donner avec *Le Loup*, les 2 *Symphonies* et cinq *Métaboles* des preuves éclatantes qu'il reste encore des chefs-d'œuvre à écrire dans l'esprit de Debussy et de Ravel.

Conclusion. — Ravel avait donné l'exemple en intégrant des « bruits » à l'orchestre. Cette conception assimilatrice s'oppose à l'éclatement qu'il nous faut maintenant constater.

Aux côtés d'un siècle de symphonistes français, bien des exemples à l'étranger : Manuel de Falla qui admirait tant Debussy, Ottorino Respighi, virtuose des demi-teintes, Benjamin Britten, admirable de classicisme (*Variations et fugue sur un thème de Purcell*), Paul Hindemith (*Mathis le Peintre*), Georges Enesco (*Rhapsodies roumaines*), Luigi Dallapiccola (*Canti di Prigionia*), et bien d'autres encore...

Après avoir imploré le pardon des mânes des Gounod, Massenet, Gabriel Pierné ou Florent Schmitt, rendons à Charles Kœchlin, auteur des si curieux *Bandar-log* et d'un monumental *Traité d'orchestration*, l'hommage qui est dû au savant théoricien si injustement oublié.

Et, tel un enfant lassé d'un trop beau jouet, allons maintenant casser l'orchestre...

CHAPITRE V

L'ÉCLATEMENT DE L'ORCHESTRE

I. — De l'orchestre de chambre à l'ensemble instrumental

L'orchestre de chambre a précédé l'orchestre symphonique. Depuis le début du **xx^e siècle**, par contre, nous observons le phénomène inverse, dû à plusieurs facteurs :

- le besoin d'allégement de la matière sonore, rendu encore plus indispensable par l'accroissement de la complexité polyphonique, notamment quand il s'agit de soutenir un soliste ou des voix ;
- le coût exorbitant de l'orchestre symphonique, le « bruit le plus cher du monde » ; on n'oubliera pas, par exemple, que Stravinsky eut l'idée de *L'Histoire du soldat* à partir de contraintes économiques dues à la guerre de 1914-1918 ;
- un refus esthétique des recettes classiques d'orchestration (Rimsky, Ravel) conduisant aussi bien un Schoenberg qu'un Poulenc à se réfugier dans des formations plus réduites, plus acides.

Ainsi naît la notion d'« ensemble instrumental », variable par définition, selon les besoins de chaque œuvre.

Au **xix^e siècle**, les premiers emplois volontaires

de l'ensemble instrumental relèvent de l'idée « divertissement » ou « sérénade ». Le souci de concilier, grâce à un orchestre de solistes, la variété de timbres du grand orchestre et l'esprit de la musique de chambre conduisit Wagner, en 1869, à écrire *Siegfried-Idyll* pour 13 musiciens. L'« orchestre par un » était ressuscité par l'auteur du *Crépuscule des Dieux* ! Par la suite, cet exemple fut repris par Brahms (*Sérénade en la majeur*) et Hugo Wolf (*Sérénade italienne*, 1893).

En 1912-1913, l'éclosion des *Poèmes de Mallarmé* (Ravel), des *Poèmes de la lyrique japonaise* (Stravinsky) et surtout du *Pierrot lunaire* (Schoenberg), montre avec éclat que l'idée de l'ensemble de solistes était dans l'air. Trois chefs-d'œuvre absolus, solutions radicalement nouvelles au problème de l'équilibre voix-orchestre. En 1917, Stravinsky donnait en Suisse, sur un texte truculent de Ramuz, *L'Histoire du soldat*, où trois récitants s'ajoutent à une formation hétéroclite en apparence, mais obéissant à une stricte logique : un violon et une contrebasse ; une clarinette et un basson ; un cornet à piston et un trombone, auxquels s'ajoute une batterie. Sept musiciens couvrant tout le spectre sonore, et qui donnent parfois l'illusion d'un grand orchestre ou d'un orgue (dans les chorals surtout). Par l'utilisation des registres extrêmes, des arpèges, des doubles cordes, Stravinsky tend la main à Bach, qui donnait aussi par l'art du contrepoint l'illusion d'un grand orchestre. Stravinsky, par la suite, abandonnant les fastes de *L'Oiseau de feu* ou du *Sacre*, deviendra un spécialiste du genre, en imaginant avec *Renard*, le *Rag-time*, *Pulcinella* ou le *Concerto « Dumbarton Oaks »* (véritable démarquage des *Brandebourgeois*), des nomenclatures inédites.

L'influence de Stravinsky sur ce plan fut immense et immédiate, surtout à Paris. Entre les deux guerres, des musiciens aussi différents que Darius Milhaud (*La Création du monde*, 1923), Francis Poulenc (*Le Bal masqué*, 1932), Jacques Ibert (*Divertissement*, 1930), Heitor Villa-Lobos (*Choros, Bachianas Brasileiras*), Edgard Varèse (*Offrandes*, 1922 ; *Octandre*, 1923) vont apporter leur solution personnelle à cette recherche. Mais nul mieux sans doute que Manuel de Falla, dans *Le Rétable de maître Pierre* (1923), n'aura mieux compris le parti à tirer d'un orchestre réduit, adroitement disposé, tour à tour éclatant et rêveur, et où la résurrection prophétique du clavecin contribue à placer hors du temps et des styles ce chef-d'œuvre de lyrisme et d'instrumentation. En 1930, Falla réduisait même l'orchestre de son *Concerto pour clavecin* à 5 instruments (Fl Hb Cl V Vlc) en les faisant sonner d'un éclat incomparable.

Parti d'une nécessité plus théorique, Schönberg avait donné en 1906 la *Symphonie de chambre* pour 15 musiciens, où l'on remarque la réduction des cordes à 5 solistes et l'importance relative accordée aux cors et aux clarinettes. Une telle formation permet des contrepoints polyrythmiques, de multiples combinaisons de plans que les doubles rendraient dangereuses.

Oscillant entre les pôles extrêmes que constituent les *Gurre-Lieder* (méga-orchestre) et le *Pierrot lunaire* (micro-orchestre), Schönberg se fixera, après 1920, sur l'orchestre traditionnel, mais traité dans l'esprit d'un ensemble de solistes. Seules quelques œuvres, comme la *Suite op. 29* (1924) relèveront vraiment de l'ensemble instrumental.

Sur le plan de l'« éclatement », c'est Webern le véritable précurseur. Dès les *Pièces op. 10*, véritables

miniatures instrumentales, il emploie avec rareté des timbres inusités (mandoline, cloches de troupeaux, harmonium, etc.) dans l'esprit le plus pur de la musique de chambre. La tâche du chef, ardue et ingrate, est ici de se faire oublier...

Webern n'a jamais raisonné en termes économiques : il emploie un orchestre immense (op. 6) où certains instruments ne jouent que quelques notes, pourtant indispensables à l'équilibre structurel. De l'opus 10 à l'opus 30 nous le verrons osciller entre 3 et 30 musiciens, sans que l'on puisse savoir où se situe la limite inférieure de l'ensemble instrumental. Il faut souhaiter qu'un jour des ensembles de musiciens particulièrement exercés puissent jouer sans chef cette musique d'orfèvre, dans l'esprit du quatuor à cordes.

L'influence conjuguée de Webern et Stravinsky est capitale à la compréhension de la musique contemporaine et explique l'attraction magnétique des « jeunes » générations pour les ensembles de 10 à 20 musiciens où abondent claviers, vents et percussions et où les cordes en nombre réduit (parfois complètement exclues) n'en ressortent pas moins par leur vibration propre.

L'Ecole « sérielle » et « postsérielle » abonde en ce sens. Pierre Boulez avec le *Marteau sans maître* (1955) pour voix et 7 instruments, tend la main au Schönberg du *Pierrot lunaire* : l'utilisation conjointe de la guitare, de trois claviers (xylophone, marimba, vibraphone), d'une percussion acérée (wood-block, cow-bells) dresse un univers de pointes sèches où la flûte en *sol* et l'alto glissent avec la voix des lignes d'une souple complexité. Est-ce un orchestre ? Question difficile, qui montre les limites de notre propos.

II. — Les orchestres « défectifs »

Nous appellerons ainsi, à l'instar des gammes, les formations incomplètes, de par la volonté même du créateur, en vue d'une expression ou d'un besoin particuliers.

Avant même la formation de l'orchestre complet (Haydn), nous noterions avec curiosité quelques exemples dans un passé assez lointain ; ainsi Stradella (1642-1682) qui écrivit une *Symphonie pour trompette et 8 altos*, et J.-S. Bach tentant dans les *Concertos brandebourgeois* des essais de coloration volontairement limitée. Mais il s'agit là plus d'une économie de moyens que d'exclusion volontaire.

En 1806, dans *Uthal*, Méhul « oublie » les violons. Puis Cherubini, dans son *Requiem*, enlève les flûtes (dans le *Pis Jesu*, il ne garde même que les timbres sourds et graves : clarinettes, cors, bassons, altos et basses). Exemples dont Berlioz se souviendra et qui vont se multiplier au ^{xx}e siècle. Citons-en quelques-uns parmi les plus réussis :

STRAVINSKY, *Symphonie de psaumes* (1930). Absence totale des violons, altos et clarinettes : orchestre hiératique comme une cathédrale gothique, d'une austérité métallique.

BARTÓK, 2^e *Concerto pour piano* (1931). L'*Allegro* initial fait dialoguer un piano très percutant avec les seuls vents (fanfares et contrepoints très serrés). L'arrivée des cordes divisées en sourdine, pianissimo, au début de l'*Adagio*, prend alors une valeur intensément poétique. Et dans l'*Allegro molto* final, cordes et vents se retrouvent au complet.

Plus récemment, on pourrait citer :

HENZE, *Symphonie n° 5*, 1962 (pas de Cl ni Fg, ni tuba).

LIGETI, *Lontano*, 1967 (pas de percussion, uniquement des sons tenus).

SCHAFER, *Musica Ipsa*, 1962 (orchestre d'instruments graves).

MESSIAEN, *Couleurs de la cité céleste*, 1963 (clarinettes, cuivres, claviers et percussions métalliques).

XENAKIS, *Eridanos*, 1975 (8 cuivres et 10 cordes).

On pourrait continuer longtemps cette énumération et constater que l'imagination « défective » des compositeurs conduit, par un autre chemin, à l'ensemble instrumental.

III. — La spatialisation

1. Le double chœur. — L'idée de faire dialoguer deux groupes vocaux est très ancienne. Avec les

Gabrieli, vers la fin du XVI^e siècle, ce procédé est étendu à des « chœurs » instrumentaux, grâce à la disposition en tribunes multiples de la basilique San Marco de Venise. Dans ses *Symphoniae sacrae*, Giovanni Gabrieli divise son orchestre en groupes en général identiques. L'élément polyphonique s'accroît d'une dimension spatiale qui permet les échos, les redites de toutes sortes, sans impression de monotonie. L'auditeur comprend alors le rôle des deux oreilles : identiques pour la perception et l'analyse, distinctes et complémentaires pour la perception de l'angle, ou azimut, nouveau paramètre du son.

Avec Gabrieli, la musique s'annexe l'espace, et après lui le double chœur fera dans l'Histoire une carrière remarquable (Bach l'emploie de somptueuse façon dans *La Passion selon saint Matthieu* et dans l'Hosanna de la *Messe en si mineur*).

Avec Berlioz et son *Requiem* un nouveau pas est franchi. Dans le fameux *Tuba mirum*, en plus d'un orchestre monumental et d'une masse chorale à l'avenant, Berlioz dispose aux quatre points cardinaux quatre groupes de cuivres. L'écriture en canon provoque une rotation artificielle en spirale de motifs sonores très courts. Berlioz découvre la vitesse de rotation du son, avançant ainsi de plus d'un siècle les techniques « quadraphoniques ». Il pose — en prime — un problème ardu : où doit se trouver l'auditeur ? Problème pratiquement sans solution, à moins de concentrer tout le public au foyer idéal du son, l'intersection des diagonales du carré formé par les quatre groupes de cuivres. Il est en effet évident qu'un auditeur placé à côté d'un des groupes subira une audition très déséquilibrée. La « stéréophonie », appellation impropre du double chœur instrumental, se retrouve dans

beaucoup d'œuvres contemporaines, où la disposition symétrique en deux groupes identiques remplace la disposition de l'orchestre traditionnel (fig. 3 et 4).

La grande réussite du genre est sans doute la *Musique pour cordes, célesta et percussion* de Béla Bartók, où les deux groupes de cordes se répondent avec une rapidité extraordinaire.

2. L'orchestre divisé en plusieurs groupes.

Le xx^e siècle cherche à exploiter les chemins entrouverts par Berlioz. En 1918, prenant prétexte de l'argument du ballet *L'Homme et son désir*, Darius Milhaud dispose avec une cohérence toute nouvelle un ensemble de solistes ; 4 quatuors : 1) Hb Tr Hrp Cb ; 2) Picc Fl Cl Clb ; 3) quatuor à cordes (2V A Vlc) ; 4) quatuor vocal (S A T B) auxquels s'ajoute une impressionnante percussion (10 exécutants).

Déjà le grand précurseur américain Charles Ives — profondément marqué par les défilés de musiques militaires de sa Nouvelle Angleterre natale — imaginait, dès les premières années du xx^e siècle, des « polymusiques » réalisées soit par l'indépendance rythmique de certains groupes à l'intérieur de l'orchestre (*Tone Roads*), soit par la superposition d'un groupe fixe et d'un autre dirigé (*The unanswered question*). D'ailleurs chez Ives comme chez Milhaud l'emploi de la polytonalité et de la polyrythmie conduit très vite à séparer spatialement les groupes (ce que Milhaud reprendra encore en 1970 dans *Musique pour Ars Nova*, avec un zeste d'aléatoire).

L'École contemporaine repense volontiers l'orchestre en fonction d'une répartition en plusieurs groupes : ainsi Luciano Berio (1961) écrit ses *Tempi concertati* pour une flûte et 4 groupes de solistes aux timbres variés. En 1964, le même auteur innove par une idée féconde : écrire autour d'une pièce soliste (*Sequenza 6* pour alto solo) un accompagnement de 9 instruments (Fl Cl Trb Hrp Vib T-T A Vlc Org Elect). C'est *Chemins II*. Puis autour de cet édifice déjà foisonnant, placer un grand orchestre (*Chemins III*). Cette technique des orchestres gigognes ne vient-elle pas directement du concerto grosso, que Vivaldi, Corelli ou Haendel portèrent à un point de perfection inégalé ?

Cette division du travail entre « concertino » (solistes) et « ripieno » (orchestre à cordes plus fourni pour les tutti) n'eut

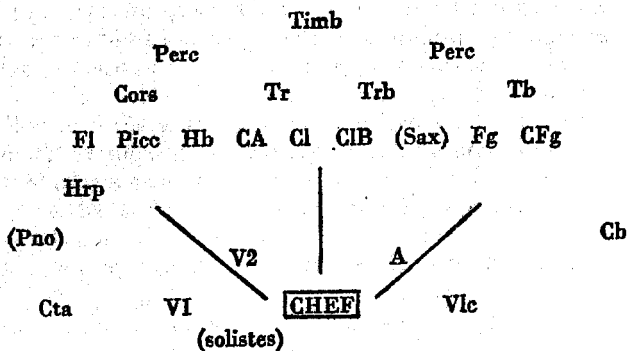


Fig. 3. — Disposition habituelle de l'orchestre symphonique

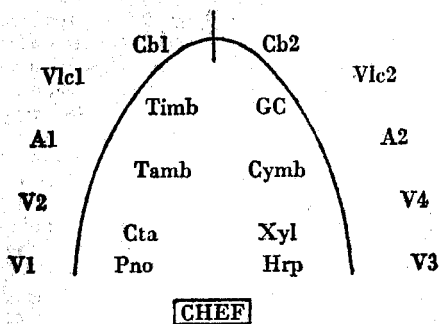


Fig. 4. — Disposition des 2 orchestres de la *Musique pour cordes, célesta et percussion* (BARTÓK)

guère aux XVIII^e et XIX^e siècles de descendance qu'à travers les symphonies concertantes (Mozart) ou les doubles et triples concertos (Beethoven, Brahms).

Avec sa 2^e symphonie (*Le Double*), Henri Dutilleux reprend en 1962 une idée assez voisine, tout en la transfigurant dans un monde sonore où de multiples jeux de miroirs reavoient sans cesse la lumière entre un orchestre normal, somptueusement disposé, et un groupe de solistes, à la vibration intime et discrète, sorte de résumé de l'orchestre symphonique : Hb Cl Tr Trb Clav Cta Timb et quatuor à cordes.

En créant un monde sonore attachant et personnel, Dutilleux ne sacrifie pas à l'éclatement : il enveloppe les solistes par l'orchestre dans une sorte de creuset où le « concertino » occupe le foyer de l'expression sonore.

Avec *Domaines* (1968), Pierre Boulez imagine 6 groupes de 1 à 6 instruments dialoguant avec une clarinette soliste et itinérante. Chaque groupe joue tour à tour et le chef, situé au centre d'un hexagone, pivote autant que nécessaire.

Il fallait pousser cette recherche à son point d'aboutissement logique : l'emploi de plusieurs chefs d'orchestre. Le premier à oser structurer ainsi une grande œuvre symphonique fut Karlheinz Stockhausen avec *Gruppen pour 3 orchestres* (1955), date importante dans l'histoire de l'orchestre.

Stockhausen part d'une nomenclature énorme (109 musiciens dont 12 percussionnistes) et la divise en 3 groupes à peu près semblables, situés sur 3 estrades écartées : à gauche, au centre et à droite du public (d'où la nécessité de salles adaptées) :

Groupe I = 1⁻ 1⁺ 1 1/2 2 2 1/4 Perc Glk Hrp/10 0 2 4 2
 — II = 2⁻ 1 0 1/2 Sax 3 2 1⁺ 0/4 Perc Pno GE/8 0 4 2 2
 — III = 1⁻ 1⁺ 1⁺ 1/3 2 2⁺ 0/4 Perc Cta Hrp/8 0 4 2 2

La nouveauté, et la difficulté principale, tient au fait que les 3 chefs sont totalement indépendants métriquement tout en étant étroitement liés par des repères précis. Ils doivent d'abord régler ensemble la coordination de leurs battues et s'y tenir pendant l'exécution. Ce genre de travail, qui tient à la fois de la musique de chambre et de la direction d'orchestre, oblige à une confondante virtuosité intellectuelle. L'emploi de 3 orchestres à peu près identiques permet de faire tourner dans l'espace des séquences bien déterminées.

Stockhausen emploie à la fois l'extrême division en solistes baignant dans une harmonie générale (comme chez Ligeti) et des canons de blocs isorythmiques rendus plus impressionnants par le décalage spatio-temporel.

Dans cette œuvre expérimentale mais déjà magistrale, Stockhausen tire parti à sa façon de la disposition sonore : ainsi dans un orchestre normal, les sons tenus masqueraient les sons staccato dans la même tessiture. Il n'en est rien avec 2 orchestres écartés dans l'espace. Rien de « Kolossal » non plus : les 109 portées ne sont jamais superposées.

En 1960, Stockhausen développe cette recherche avec *Carré* où 4 groupes d'orchestre entourent le public. Les chefs d'orchestre, situés aux quatre points cardinaux, se font face, et disposent chacun d'une partition où figure leur groupe avec la réduction des 3 autres groupes. L'écriture totale, d'une impressionnante cérébralité, ne tiendrait pas sur une partition d'un mètre cinquante de haut ! Les 4 chefs se donnent mutuellement des signes. Parfois 2, 3 ou les 4 orchestres vont ensemble (« synchrones »). Un des chefs prend alors la direction des autres.

Nous voyons aujourd'hui se développer cette technique. Citons des œuvres aussi différentes que *Faces*, d'André Boucourechliev (1972), *Symphonie inachevée* de Luc Ferrari (qui provoqua un scandale mémorable à sa création à Rennes en 1969, sous la direction de Charles Bruck), *Kamakala* de Jean-Claude Eloy ou encore *L'Office des oracles* de Maurice Ohana (1975). Rappelons que le compositeur américain Earle Brown inaugura lui aussi la direction bicéphale, mais cette fois avec l'idée de « jeu » aléatoire (dans *Available forms II*, les parties d'orchestre doivent être reconsidérées à chaque exécution). Procédé porté à son comble par Xenakis avec *Duel, jeu musical pour 2 orchestres* (1959), sorte de partie d'échecs que se livrent deux chefs par orchestres interposés qui réagissent à des lampes électriques.

3. Le rôle nouveau du chef d'orchestre. — Alors que jusqu'à l'âge classique les compositeurs ou maîtres de chapelle (Lully, Haydn) dirigeaient eux-mêmes des formations orchestrales peu importantes, alors qu'au XIX^e siècle, après Mendelssohn et Berlioz, apparaissait une nouvelle race de musiciens : le chef d'orchestre (Habeneck, Hans von Bülow, Nikisch, Colonne...) doué d'un pouvoir parfois magnétique, la musique contemporaine tend aujourd'hui à renverser de nouveau les rôles. Les facultés cérébrales exigées pour diriger certaines partitions

extrêmement complexes sont telles, à commencer par une oreille infailible et un pouvoir d'analyse aigu, que de nouveau des compositeurs sont amenés à diriger eux-mêmes. L'exemple le plus connu est celui de Pierre Boulez qui, abandonnant la sacro-sainte baguette, s'invente une gesticulation personnelle faite à la fois de souplesse et d'absolue précision, dans laquelle les doigts et les poignets jouent un rôle primordial. L'indépendance des mains du chef n'est plus traditionnelle (main droite = mesure, main gauche = expression ou indication des départs), elle devient structurelle, et il n'est pas rare de voir aujourd'hui le compositeur prévoir avec exactitude le système de direction (battues indépendantes, signes, numéros, etc.). Une grande partie des répétitions se passe alors en explication des conventions et le chef d'orchestre doit être d'une clarté limpide, sous peine de se noyer. Il s'ensuit que certaines œuvres de Boulez (par exemple) sont de véritables concertos pour chef. C'est le cas d'*Eclat*, de *Pli selon pli* ou de *Rituel in memoriam Maderna*, où la rigoureuse organisation de la gesticulation permet d'éviter — précisément — le recours à plusieurs chefs d'orchestre.

Allant de pair avec l'arrivée des musiques « ouvertes » ou « aléatoires », diverses tentatives de remise en cause du chef et de l'orchestre se multiplient depuis 1960.

Renouant avec le passé, le chef peut se confondre avec le soliste (un percussionniste dans *Finn-Catapulte* de René Kœring, un comédien-récitant dans *Oral* d'Ivo Malec). Dans *Chants de Maldoror* de Marius Constant, un comédien lit le texte de Lautréamont, dont les états successifs provoquent l'évolution d'un danseur-chorégraphe-chef d'orchestre d'après lequel chacun des 23 musiciens improvise à partir d'un matériau écrit.

Le pouvoir discrétionnaire du chef est remis en cause pour laisser une part de la décision aux interprètes. Cette conception « démocratique » conduit ainsi Ivo Malec, dans *Gam(m)es*

(1971) à diviser l'orchestre symphonique en petits groupes de 3 musiciens, ayant chacun leur chef local doté d'un certain pouvoir de décision, le chef principal donnant les grandes orientations.

4. L'orchestre intégré au public.

Le phénomène de relativité de l'écoute spatiale a conduit certains compositeurs à renoncer à l'idée que chaque auditeur doit entendre le même résultat que ses voisins (ce qui est le but recherché par l'acoustique des salles).

Yannis Xenakis, comme dans d'autres domaines, est sur ce plan le plus radical : il intègre le public aux musiciens dans *Terretektorh* (1967) et *Nomos Gamma* (1969), si bien que de l'aveu même du compositeur, un auditeur donné aura d'une exécution donnée une certaine impression, analogue à celle du promeneur isolé dans la forêt. On imagine qu'une idée aussi révolutionnaire que féconde remet en cause toutes les notions classiques d'orchestration et de direction d'orchestre (le chef étant situé au milieu d'une immense « turbine »). On a aussi imaginé de tapisser une cathédrale de groupes de musiciens commandés par des lampes électriques : Michel Decoust, *Polymorphie* (1967), ou d'inverser les rôles du public (que l'on met sur scène avec des appeaux) et de l'orchestre (dans la salle) : *Répliques* de François-Bernard Mache (1969).

Énumérer toutes les expériences tentées à partir du matériau « orchestre symphonique » serait long et condamné à être dépassé aussitôt imprimé, car depuis 1960 environ, la remise en question de l'institution orchestrale est un des chevaux de bataille préférés des jeunes générations de créateurs (que l'on peut rapprocher de la renaissance du théâtre musical et de la remise en cause de la notion d'œuvre elle-même par John Cage et ses disciples).

Il ressort de tout ceci que très souvent les structures craquent et les salles de concert aussi, complètement inadaptées à la spatialisation du phénomène orchestral.

CHAPITRE VI

LES FAMILLES INSTRUMENTALES

I. — L'orchestre à cordes

Depuis les 24 Violons du Roy, l'orchestre à cordes est la base de toute formation orchestrale. Innombrables sont les œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles ne faisant appel qu'aux archets (plus la basse continue réalisée en général par le clavecin) ; mais plus remarquable encore est la pérennité de l'orchestre à cordes aux XIX^e et XX^e siècles.

Dignes héritiers de Dvorak et de Tchaikowsky, dont les sérénades restent des modèles d'écriture, des compositeurs comme Stravinsky (*Apollon Musagète*, 1928), Bartok (*Divertimento*, 1938), Honegger (*Le Dit des jeux du monde*, 1918 ; *Symphonie pour cordes*, 1941) ou Roussel (*Sinfonietta*, 1934) ont voulu se plier à cette écriture sans fard, à cette cure de classicisme. Dès 1903, Debussy avait confié aux seules cordes l'accompagnement de la harpe dans les *Danses sacrées et profanes*, après avoir divisé à l'extrême les cordes de l'orchestre dans *Nuages* (1898) ; quant à Mahler, dans le célèbre *Adagietto* de sa 5^e *Symphonie*, chef-d'œuvre de lyrisme, il utilisait avec art les relais, croisements et dynamiques contraires.

Au XX^e siècle, les deux influences contraires du « retour à Bach » et de l'ultra-division vont donner naissance à une foule d'œuvres relevant de deux options principales.

La première reste fidèle à l'indépendance contrapuntique et à son corollaire : la nervosité rythmique de l'orchestre à cordes. Aux œuvres déjà citées, ajoutons les *Métamorphoses* pour 23 cordes de Richard Strauss, sorte de multiplication du quintette à cordes soliste, la *Musique funèbre* de Lutoslawski, hommage très fidèle à la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók, la fraîche et classique *Simple Symphony* de Britten, et beaucoup d'autres... C'est ici qu'intervient dans les années 1960-1970 l'engouement pour la musique baroque, d'où la prolifération d'orchestres de chambre (cordes et clavecin) avec ou sans chef, qui parfois désirent ranimer la création contemporaine. Ainsi voyons-nous une certaine renaissance de ce répertoire, comme en témoignent entre 1960 et 1975 des œuvres aussi différentes que *Prélude à la Genèse* (Jacques Charpentier), *Successif-simultané* (Jean-Pierre Guézec), *La Flèche du temps* (André Jolivet), *Aroura*, *Syrmos* (Yannis Xenakis), *2 Etudes en camaïeu* (Manuel Rosenthal), *Strings* (Marius Constant), *Ombres* (Boucourechliev) ou *Ramifications* (Georgy Ligeti). Dans cette dernière œuvre, Ligeti exploite la possibilité d'accorder deux moitiés de l'orchestre à un quart de ton d'intervalle.

Instruments de facture parfaite, apparemment figée, les cordes n'en attirent pas moins la recherche contemporaine. Contrairement aux claviers, esclaves de leurs demi-tons, plus encore que les vents aux prises avec les doigtés, les cordes sont les traductrices idéales du continuum sonore.

C'est là qu'intervient la deuxième option, qui utilise l'orchestre à cordes comme une masse vibrante, évoluant ; en un mot, globale. En 1960, le Polonais Christof Penderecki inaugure cette manière avec *Thrène à la mémoire des victimes*

d'*Hiroshima*, écrit pour 24 violons, 10 altos, 10 Vlc et 8 Cb. Par des effets variés : sons suraigus, frappés *col legno* (*) ou sur la table de l'instrument, joués derrière le chevalet (**) ou sur le cordier, vibratos à vitesses différentes, Penderecki obtient une tension dramatique parfois insoutenable, alternant avec des passages explosifs qui subjuguent l'oreille. Il récidive en 1961 avec *Polymorphia* où il développe la technique des « clusters » en demi ou quart de tons ainsi que des glissandi irréguliers, sorte de mouvements browniens traduits par d'étonnants graphismes (ex. 11).

La notoriété acquise par Penderecki et l'Ecole polonaise contemporaine ne doit pas faire oublier que, dès 1953, Yannis Xenakis, à partir d'une démarche exclusivement mathématique, confiait aux glissandi de 46 cordes la traduction sonore d'un solide géométrique (conique de révolution) dans l'impressionnant début de *Metastasis*, et appliquait le calcul des probabilités aux tutti impénétrables de *Pithoprakta* (1957), une de ces œuvres où l'oreille humaine paraît à ce jour impuissante à contrôler le déroulement de 46 parties divisées superposées.

Mais n'est-ce pas le cas avec *Chronochromie* d'Olivier Messiaen (1960) où 18 cordes solistes figurent la joyeuse anarchie d'autant de chants d'oiseaux superposés et indépendants ?

Toutes ces œuvres importantes ont un point commun : la division totale de l'orchestre en solistes. Là est le secret de cette nouvelle — et révolutionnaire — écriture des cordes, dont la renaissance actuelle est sans doute un des paradoxes de l'histoire de l'orchestre.

(*) Avec le bois de l'archet.

(**) Procédé inauguré dès 1917 par VILLA-LOBOS dans *Amazonas*.

II. — Les orchestres d'harmonie

Les dimensions de cet ouvrage ne nous permettent pas de traiter de l'histoire des orchestres d'harmonie, ni des problèmes particuliers que pose leur orchestration. Soulignons simplement que les musiques militaires, devant jouer en plein air, en ont été la justification initiale. L'époque révolutionnaire, puis Berlioz ont codifié ces formations, et l'aventure wagnérienne a donné aux cuivres leurs lettres de noblesse ; les symphonistes du XIX^e, puis du XX^e siècle n'avaient plus qu'à adapter à leurs besoins ces ensembles susceptibles de puissance et de douceur.

Des phalanges d'élite (telles en France la Musique de l'Air, les Gardiens de la Paix ou la Garde Républicaine) ont contribué à développer le répertoire pour orchestre d'harmonie. Depuis la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz, de très nombreux compositeurs ont sacrifié aux instruments à vent ou ont transcrit pour eux, avec plus ou moins de bonheur, des œuvres pour orchestre complet.

Les perfectionnements techniques apportés depuis un siècle aux bois et cuivres ont incité certains auteurs à délaisser provisoirement les cordes, et à rechercher des dispositions sonores inédites.

On connaît les fanfares de *La Péri* (Dukas) ou du

Ex. 11. — Christof PENDERECKI
Polymorphia pour 48 instruments à archet, Ed. Moeck

Notation typique de l'Ecole polonaise : les traits verticaux figurent les battues du chef, les traits horizontaux sont des notes tenues, les traits obliques des glissandi. Mais tous les instruments ne sont pas notés (ils le sont seulement sur les parties des musiciens). Les masses noires sont des « clusters » en évolution constante dont les extrémités sont seules explicitées par des notes.

Martyre de saint Sébastien (Debussy). On remarque la virtuosité extraordinaire que montre Stravinsky dans l'écriture des vents, qu'il fait sonner d'un acier inimitable : *Symphonies d'instruments à vent* (1920), *Concerto pour piano et vents* (1924).

On constate aussi que des œuvres symphoniques ménagent des passages entiers pour les vents seuls. Webern leur confie la *Marche funèbre* de ses *Pièces op. 6* (1910), Kodály parodie l'orchestre militaire dans 2 tableaux de *Háry János* (1926) ; Berg réserve à 13 vents l'accompagnement du *Concerto de chambre pour violon et piano* (1924), idée que reprendra — presque cinquante ans plus tard — Betsy Jolas dans *Points d'aube* pour alto et 13 vents ; quant à Messiaen, il emploie les vents comme un orgue dans *L'Ascension* (1933) et plus récemment dans *Et expecto resurrectionem mortuorum* (1964), après avoir confié à des blocs colorés ou des contrepoints entrelacés la traduction de ses chants d'oiseaux (*Oiseaux exotiques*, 1958).

Mais c'est sans doute Edgard Varèse le grand novateur en la matière. Reprenant l'idée de Berlioz (superposant dans son *Requiem* des flûtes aux sons pédales des trombones), Varèse étudie les spectres harmoniques de chaque instrument à vent, de façon à créer des agrégats acoustiques nouveaux, aux contours tranchants, substituant à l'empirisme une méthode carrément scientifique. C'est ainsi que naissent *Hyperprisme* (1923), *Intégrales* (1925) et plus tard *Déserts* (1953). L'emploi des « sons à l'envers » (un crescendo suivi d'une attaque), de nombreux « *Flatterzunge* » (trémolo de la langue), de tessitures extrêmes à tous les instruments, ont considérablement influencé les jeunes générations. La musique de Varèse impose sa présence comme un bloc de granit indestructible.

III. — La percussion

Limitée aux timbales chez Haydn ou Mozart (malgré l'exception « exotique » de *L'Enlèvement au sérail*), gagnant ses premières lettres de noblesse avec Berlioz — encore lui — qui en pressent l'importance future, traitée avec sensibilité et tact par les Russes et Debussy, la percussion n'en restait pas moins, à l'aube du xx^e siècle, la cinquième roue du carrosse symphonique, limitée en général à un rôle anecdotique ou décoratif.

C'est alors *Le Sacre du printemps* (1913) qui confie à une percussion, certes traditionnelle, une fonction rythmique considérable, puis *Noces* (1917) où Stravinsky joint à quatre pianos une très abondante percussion. Au même moment Milhaud, dans *Les Choéphores* (1916), pousse l'audace jusqu'à l'abandon total des hauteurs déterminées dans des chœurs parlés soutenus par les peaux, les bois et les métaux. Comme dans *L'Homme et son désir*, la percussion devient le groupe prépondérant.

Les orchestres de percussion sont nés avec Edgard Varèse (*Ionisation*, 1933) (*). Il faut en outre noter la tendance des jeunes générations à composer des alliages vents-percussion, à la suite de Varèse. Citons ainsi Jean-Claude Eloy (*Équivalences*, 1964) et Jean-Pierre Guézec (*Textures enchaînées*, 1967).

La percussion constitue un orchestre en elle-même, avec ses familles bien déterminées (peaux, métaux, claviers...); tous les jours ou presque on crée des percussions nouvelles. Le répertoire développé depuis 1962 par les Percussionnistes de Strasbourg est certainement le point de départ d'une riche page de l'histoire instrumentale.

(*) Leur description fait l'objet d'un volume de cette collection (*Les instruments de percussion*, par Jean-Paul VANDERICHET, coll. « Que sais-je ? »).

IV. — Les instruments à clavier

1. Le piano. — Son emploi dans la masse orchestrale date, une fois encore, de Berlioz (*Lélio*). Il est de nouveau sollicité par Stravinsky (*L'Oiseau de feu*, *Pétrouchka*), Falla (*Le Tricorne*), Honegger (*Symphonie liturgique*), Bartók (*Le Mandarin merveilleux*), Prokofiev (*Chout*) et bien d'autres qui lui confient un rôle d'accentuation ou de virtuosité. Les registres extrêmes sont les mieux audibles dans la masse orchestrale, et les attaques sèches des marteaux modifient l'attaque trop douce des cuivres (deux très bons emplois de ce type dans *Lulu* de Berg et *Déserts* de Varèse).

Le piano, traité en clavier, mais aussi en percussion ou en harpe (directement sur les cordes), se trouve aujourd'hui complètement intégré à l'orchestre symphonique et plus encore dans les petites formations de chambre.

2. Le célesta. — A ne pas confondre avec le glockenspiel (jeu de timbres) de *La Flûte enchantée*, le célesta, dont les marteaux de feutre frappent des lames de métal avec une « céleste » douceur, apparaît avec les Russes (Tschaïkowsky, *Danse de la fée Dragée*). Il est adopté par les Français qui savent délicatement colorer l'orchestre en lui faisant doubler des traits de flûte (Roussel, 3^e *Symphonie* ; Ravel, *Daphnis*). Cependant, Ravel l'émancipe (*Laideronnette* dans *Ma mère l'Oye*), tout comme Schœnberg (*Pièces op. 16*) et Webern (*Op. 6 et 10*). La musique postsérielle, qui dissocie les timbres, l'emploie très fréquemment.

3. Le clavecin. — Après sa disparition de l'orchestre (Haydn) et de la scène (Gluck), sa renaissance au XX^e siècle est due à Wanda Landowska, qui suscite les *Concertos* de

Poulenc et de Falla et *Le Rétable de maître Pierre* du même Falla.

Plus récemment, Frank Martin dans sa *Symphonie concertante* (piano, clavecin, harpe et cordes), Dutilleul dans sa 2^e *Symphonie* en distillent le timbre rare et précieux, si difficile à faire ressortir. Son attaque précise et acérée s'intègre étonnamment bien à beaucoup de musiques récentes (Berio, Ligeti, Carter, Ohana, etc.).

4. Le clavicorde. — Instrument d'une inimitable discrétion, on le découvre avec surprise chez le Polonais Henrick Gorecki (1^{re} *Symphonie*, 1959 ; *Génésis* pour 15 exécutants, 1962 ; *Scontri*, 1960) ; parfois à quatre mains et joué... dans les cordes. Une amplification paraît nécessaire pour un timbre aussi menu.

5. L'orgue. — Problème difficile que l'introduction du grand orgue dans l'orchestre, car c'est en effet l'orchestre qui doit entourer ce monstre perché et inamovible. La *Symphonie avec orgue* de Saint-Saëns pose toujours de sérieux problèmes dus à la vitesse du son (*). La profondeur du 32 pieds de l'orgue le fait utiliser par Richard Strauss (*Zarathoustra*), son *tutti* double les accords parfaits de l'orchestre dans l'admirable apothéose du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók, mais il faut bien dire que l'emploi du grand orgue dans une œuvre orchestrale en limite la diffusion dangereusement. C'est sans doute pour cela qu'un Webern (*Op. 10*) lui préfère l'harmonium, et que des musiciens plus jeunes lui substituent l'orgue électrique, plus maniable.

V. — Les cordes pincées

1. La guitare. — Mis à part son emploi en soliste (Ohana, 3 *Graphiques*), elle est recherchée par l'Ecole de Vienne (Mahler, *Le Chant de la Terre* ; Webern, *Pièces op. 19*). Depuis *Le Marteau sans maître* (Boulez), elle est assez fréquemment employée par les compositeurs qui font l'effort d'en étudier la technique si spécifique. Sa vogue populaire a pu également inciter son annexion par la musique « sérieuse », parfois dans un but pédagogique. Citons comme exemple d'orchestre à plectres *Les*

(*) La technique du « duplex » permettait récemment à Pierre Cochereau, depuis Notre-Dame de Paris, d'être entendu simultanément avec l'Orchestre de Paris jouant au palais des Congrès (porte Maillot). L'orgue invisible serait-il la solution du problème ?

Herbes folles de la campagne de Didier Denis (1975) qui superpose 71 parties faciles de guitares.

2. La mandoline. — Après la *Sérénade de don Juan* (Mozart), elle réapparaît, comme la guitare, chez Mahler et Webern, puis Stravinsky (*Agon*). Elle y perd en général son trémolo particulier et folklorique, et y gagne en personnalité et en poésie.

3. Le cymbalum. — Cet instrument hongrois, dont la disposition transversale des cordes, directement frappées par des maillets, reste à peu près incompréhensible aux musiciens habitués au clavier, est introduit avec saveur par Stravinsky dans *Renard* et le *Ragtime*, puis Kodály dans *Háry János* et Boulez dans *Eclat*.

4. La harpe. — Après son emploi en soliste au XVIII^e siècle (Haendel, Mozart), c'est Berlioz qui introduit la harpe comme instrument à part entière de l'orchestre symphonique. Il va même jusqu'à l'emploi des harmoniques à 2 harpes (*Scherzo de la reine Mab*). Liszt et Wagner, puis Tchaikowsky, Bizet, Rimsky, doteront cet instrument de splendides solos ou de somptueux « remplissages » harmoniques (Wagner, *Mort d'Isolde*). L'école française, en premier lieu Debussy, fera merveille dans l'emploi de cet instrument délicat, à l'étendue immense (voir l'emploi des basses dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*).

La harpe est devenue un des instruments chéris par les musiciens contemporains, et en particulier la musique sérielle (Berio et Bussotti, surtout, en Italie).

On pourrait noter dans l'orchestre d'autres instruments polyphoniques, tels la cithare ou l'accordéon ; pour ne pas développer un chapitre organologique, constatons simplement que tout semble permis aujourd'hui quant à l'adjonction d'instruments polyphoniques inhabituels, anciens ou populaires, dans les ensembles instrumentaux ou les orchestres symphoniques.

VI. — Les solistes dans l'orchestre

L'évolution de la notion d'instrument soliste est exactement parallèle à l'évolution de l'orchestre lui-même. A la période classique, le petit nombre d'instruments employés confère à chacun un rôle plus ou moins soliste, et dans le concerto grosso

apparaissent deux degrés dans la hiérarchie des responsabilités.

Avec Beethoven naît véritablement la « légende » du soliste. Tout le XIX^e siècle est marqué par l'opposition soliste/orchestre. Le but de cet ouvrage n'étant pas de faire l'historique du phénomène concertant, prenons l'exemple le plus connu, celui du piano, et suivons l'évolution du concept soliste depuis bientôt deux siècles :

1. Mozart. — Le dialogue piano/orchestre est constant. Le pianiste peut même diriger en jouant, et l'esprit de la musique de chambre est omniprésent (ce qui n'exclut nullement des rôles solistes dans l'orchestre, surtout aux bois).

2. Beethoven. — Deux héros sur scène : le pianiste et le chef qui commandent une armée : l'orchestre.

3. Les romantiques. — Schumann, Brahms surtout développent l'orchestre et n'hésitent pas à mélanger des formules d'accompagnement pianistiques à certains tutti orchestraux ; tout en restant le monarque, le piano prend de temps en temps des bains de foule.

4. Tchaikowsky, Liszt, Rachmaninov. — C'est le piano-dictateur !

5. A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e apparaît la notion de piano principal. Citons la *Symphonie cévenole* (d'Indy), *Nuits dans les jardins d'Espagne* (Fallá). Les rapports évoluent dans le sens de l'intégration du soliste à l'orchestration.

6. Stravinsky, enfin, intègre totalement le piano avec *L'Oiseau de feu* et *Pétrouchka*, puis la *Symphonie en 3 mouvements*.



Toute la période contemporaine emploie beaucoup le piano, mais plus ou moins soliste. Messiaen lui confie de véritables concertos avec cadences (*Oiseaux exotiques*, 7 *Haïkaï*), finalement plus solistes que le *Concerto* d'André Jolivet, où le piano s'intègre à la percussion (héritage de Roussel et de Bartok).

La forme concertante est certainement loin d'être morte, et ne demande qu'à revivre. Le mot concerto, trop lié à une forme, a depuis longtemps tendance à disparaître (*Tout un monde lointain* est le titre du concerto pour violoncelle d'Henri Dutilleux) et l'on observe, depuis l'alto principal du Berlioz d'*Harold en Italie*, toutes sortes d'équivalents solistes-orchestre.

Aujourd'hui, dans de plus petites formations, on remarque seulement que certaines parties sont traitées de façon plus virtuose que d'autres, et doivent être travaillées longuement, comme de la musique de chambre : l'orchestre moderne devient un orchestre de solistes.

VII. — La voix humaine

L'histoire de la musique occidentale montre plusieurs périodes dans les rapports voix-instruments.

— Au Moyen Age, à la Renaissance, et plus tard dans maint opéra, les instruments sont les esclaves des voix, qu'ils ne font le plus souvent que doubler ou accompagner.

— Aux XVIII^e et XIX^e siècles, le foudroyant développement des techniques instrumentales aboutit à des exemples contraires : les lignes vocales de Bach sont en fait pensées pour l'instrument ; la mélodie continue de Wagner se trouve engloutie dans un orchestre omnipotent. Mais, quel que soit le vainqueur, les voix — porteuses d'un texte — sont distinctes de l'orchestre, la compréhension du texte demeurant prioritaire.

Le traitement des voix solistes ou chorales d'une manière

purement instrumentale est donc une idée du ^{xx}e siècle. Elle échappe à Berlioz, fidèle aux airs et aux récits de l'opéra traditionnel, et c'est à Debussy que revient le mérite d'inaugurer avec *Sirènes* (1896) une idée absolument neuve. Le chœur de voix de femmes (8 sopranos et 8 mezzos) y est traité comme un groupe orchestral autonome, parfois divisé en 4, n'utilisant que 2 timbres principaux : la vocalise (sur « A ») et la bouche fermée (équivalent de la sourdine). Une pièce aussi merveilleuse que prophétique mériterait une analyse détaillée. Mais une simple écoute attentive suffit à nous persuader que Debussy avait raison de croire que les voix ont leur place à côté des cordes, des vents et des percussions.

L'idée va faire peu à peu son chemin ; on retrouve les chœurs (*a cappella* ou intégrés) dans *Daphnis et Chloé* (Ravel), les *Evocations* et *Aeneas* (Roussel), *L'Homme et son désir* (Milhaud) ou le *Septuor pour quatuor à cordes et 3 sopranos* (Caplet). L'évolution des techniques vocales, la création de groupes spécialisés dans la création et la recherche, l'annexion de techniques vocales non traditionnelles (les Swingle Singers dans *Sinfonia* de Luciano Berio) ont marqué le langage musical depuis 1950. L'éclatement de la prosodie aux dépens de la compréhensibilité et au profit de la plastique rythmico-mélodique (Boulez, *Improvisations sur Mallarmé*) a très vite intégré la voix comme un soliste instrumental de plus. Ainsi même André Jolivet, dans *Epithalame*, imagine-t-il un véritable « orchestre de voix ».

L'emploi de nouvelles techniques vocales (parlé, cris, chuchotements, onomatopées) aide à l'intégration des chœurs dans un orchestre où abondent par ailleurs des effets comparables. C'est le cas dans les célèbres *Momente* de Karlheinz Stockhausen, où les chœurs intimement mêlés à l'orchestre applaudissent, chuchotent, jouent de petits instruments de percussion, transformant l'orchestre en une foule bariolée. Mais dans *Carré*, du même Stockhausen, les choses redeviennent plus normales, et l'idée de Debussy resurgit, avec la présence dans chacun des 4 orchestres de 8 voix mixtes mêlées aux instruments ; et avec *Clocks and Clouds*, Georgy Ligeti intègre 12 voix à l'orchestre, cherchant à exploiter les transitions les plus insensibles entre vents, cordes, voix et harpe.

VIII. — Les « bruits »

Les « futuristes » italiens (Marinetti, Russolo) voulaient introduire les bruits de la vie dans le discours musical. Mais

leur démarche un peu naïve n'alla pas jusqu'à mélanger leurs « machines à bruit » à l'orchestre traditionnel.

« Dans l'un des concerts donnés en 1929, l'orchestre des bruiteurs comprenait : 3 hululeurs, 3 grondeurs, 3 crépiteurs, 3 strideurs, 3 bourdonneurs, 3 glouglouteurs, 2 éclateurs, 1 sibilleur, 4 croasseurs et 4 froufrouteurs. On tenta même ensuite de construire un instrument unique, sorte d'orgue à bruitage, qui aurait porté le nom de *rumorharmonium* » (Claude Rostand, *Dictionnaire de la musique contemporaine*).

D'ailleurs l'idée n'est pas nouvelle d'introduire le « bruit » à l'orchestre. Il se trouve simplement que la musique occidentale de Rameau à Debussy et de Beethoven à Webern préfère l'évocation à la simple imitation (*).

C'est Satie (*Parade*, 1917) qui ose le premier introduire dans un but cocasse des « ingrédients » tels que revolver, roue de loterie, machine à écrire, sirènes de bateau, flâques sonores, etc. Puis l'Américain Georges Antheil qui, dans son *Ballet mécanique* (1925), utilise des trompes d'auto, enclumes, scies circulaires, hélices d'avion, klaxons, etc. Enfin John Cage qui déclare que tous les bruits environnants appartiennent à sa musique. Sujet controversé que la délimitation son-bruit. En ce qui concerne l'orchestre, on peut noter deux tendances principales :

- le collage anecdotique par-dessus le discours orchestral (Ravel et ses délicates horloges du Prélude de *L'Heure espagnole*) ;
- l'intégration des bruits à des sons orchestraux, s'en rapprochant eux-mêmes (et pas seulement la percussion). Certains effets de masse dans l'Ecole polonaise contemporaine peuvent ainsi évoquer des bruits de synthèse.

Osons tout de même proférer une vérité acoustique indiscutable : il n'y a pas de bruits, il n'y a que des sons. Vérité qui nous amène à constater finalement qu'aucune limite ne peut *a priori* être fixée quant à l'annexion de nouveaux moyens sonores par un orchestre. Seuls comptent la motivation de cette annexion et l'art de l'orchestrateur ; une seule chose est dangereuse : décevoir l'auditeur.

Fidèle à notre propos très technique, nous ne développerons pas plus avant cette incursion dans le domaine de l'esthétique.

(*) Notons quelques exceptions « militaires » (BEETHOVEN et les mousquets de la *Bataille de Vittoria* ; TSCHAIKOWSKY et les canons de l'*Ouverture 1812*) ; et « enfantines » (*Symphonie des jouets*, attribuée à HAYDN).

IX. — La renaissance des instruments anciens et populaires

Comme Malherbe et Boileau avaient rejeté peu à peu les délicieux archaïsmes d'un Ronsard ou d'un Rabelais, Lully, Rameau, Gluck, puis Haydn et Beethoven éliminent tour à tour de l'orchestre les instruments du Moyen Âge et de la Renaissance.

Ce n'est qu'au début du ^{xx}e siècle que certains compositeurs, dans un but précis, historique ou musical, vont ressusciter quelques instruments anciens. Ce qui a été dit du clavecin peut être étendu à d'autres familles. Notons ainsi le retour du hautbois d'amour (Debussy, *Gigues* ; Ravel, *Boléro*) ou de la viole d'amour (Villa-Lobos, *Amazonas*). Mais l'introduction dans l'orchestre des instruments anciens est encore timide, comparée à la vogue extraordinaire qu'ils connaissent pour l'interprétation de la musique ancienne ou baroque. Problème acoustique sans doute, et qui amène un Mauricio Kagel, grand sorcier de l'insolite, à donner en 1966 une *Musique pour les instruments de la Renaissance*, où cromornes, bombardes, cornets à bouquin, luths, théorbes, violes, dulcians, flûtes à bec, orgues régale ou positif sont employés d'une manière si lointaine de leur technique normale qu'on ne reconnaît pratiquement plus leur timbre : Kagel ouvre ici un champ illimité aux compositeurs d'aujourd'hui, mais abandonne sans doute la poésie propre à chacun de ces instruments anciens.

La récente redécouverte des musiques traditionnelles, la recherche de l'authenticité populaire ont provoqué quelques intrusions : telle, dans *Wozzeck* (A. Berg), la scène de l'auberge, où l'orchestre de scène emploie un bombardon, un accordéon et un « crin-crin ». Mais il s'agit là d'un besoin de vérité expressionniste.

Plus récemment, le Yougoslave Vinko Globokar utilise dans *Folklora* n° 1 et 2 des guzli (instruments de Bosnie à une corde), des tamboura (cordes pincées), et des tapan, darbouka, zarb (percussions).

On peut penser que cette renaissance obéit à un besoin culturel profond, et qu'une fois résolu le problème des instrumentistes spécialisés et de la facture de ces instruments, le champ d'annexion sera particulièrement immense, car illimité dans l'espace et dans le temps.

CHAPITRE VII

VERS L'ORCHESTRE DE DEMAIN

I. — Les influences extra-européennes

Parmi toutes les civilisations musicales qui ont vu le jour depuis mille ans sur les cinq continents, il en est certaines qui pratiquent une musique plus collective, où l'on peut sans crainte parler d'orchestres. Avec le xx^e siècle, le développement fulgurant des media, la rapidité des contacts, les progrès de l'ethnomusicologie, certaines civilisations ont marqué particulièrement la musique occidentale en infléchissant notre propre conception de l'orchestre. Voici quatre exemples caractéristiques :

1. **Les gamelans indonésiens.** — L'île de Bali possède — dit-on — plus de 2 000 *gamelans*, accompagnant le chant, la danse ou le théâtre d'ombres. Ces orchestres, qui peuvent rassembler jusqu'à 30 ou 40 musiciens d'élite, comportent des gongs accordés, des métallophones, des xylophones, des tambours et des flûtes. Leur première apparition, à l'Exposition universelle de 1889, fascina Debussy. Mais c'est la génération du groupe « Jeune France » qui reprend et assimile cette influence, comme en témoignent le mouvement lent du *Concerto pour piano* (1950) d'André Jolivet et les œuvres récentes d'Olivier Messiaen (*Chronochromie*, *Couleurs de la Cité céleste*) dans leurs polyphonies de xylophones, de cencerros (cloches à vaches suspendues chromatiques), de gongs et de tam-tams. L'influence du gamelan est également décelable dans l'instrumentarium sériel des années 1950, et plus évidente encore chez John Cage (*First Construction in Metal*).

L'adjonction à l'orchestre symphonique de multiples percussions métalliques accordées n'aurait sans doute pas été si rapide sans le prodigieux exemple des musiciens indonésiens.

2. **Le Japon.** — Il existe depuis de nombreux siècles une musique rituelle à la cour de l'empereur nippon : c'est le *gagaku*, qui peut être qualifié d'orchestre grâce à un principe

d'harmonisation par en dessus (avec le *sho*, orgue à bouche) d'une mélodie en doublures acides. Messiaen a traduit très fidèlement cette musique dans 7 *Haïkai*, où l'orgue à bouche est figuré par 8 violons jouant des tenues.

Il serait intéressant d'analyser l'influence sur les compositeurs japonais contemporains de leur propre « musique ancienne », singulièrement chez Takemitsu, auteur d'œuvres symphoniques à l'orchestration raffinée (*November steps*) ou chez Maki Ishii (auteur de *Go II*, pour gagaku et orchestre, 1976).

3. **Les musiques afro-cubaines.** — Du tam-tam et du balafon guinéen aux orchestres de percussion cubains et à la *samba* brésilienne, c'est l'explosion du rythme-roi. Si, sur le plan instrumental, cette influence n'enrichit guère que le groupe percussion, son esprit de liberté rythmique est peut-être pour quelque chose dans les séquences aléatoires de masse que certains compositeurs contemporains osent confier à l'orchestre de Ravel et de Brahms.

4. **Le jazz.** — Né d'une rencontre entre le rythme africain et l'instrumentation européenne (avec le saxophone alors récent), son influence sur l'orchestre a revêtu plusieurs formes :

- des tentatives d'accroissement du *New Orleans* initial : « orchestres de Jazz » d'un Duke Ellington, puis *Jazz Symphony* (1925) de George Antheil suivi du phénomène Gerschwin (*Rhapsody in blue*, *Un Américain à Paris*, *Concerto en fa*), lequel réussit à créer un style original, très populaire, mais en ôtant au jazz son élément essentiel : l'improvisation ;
- des œuvres à l'effectif plus ou moins inspiré du style *New Orleans* : *La Création du monde* (Milhaud), *Ebony Concerto* (Stravinsky), *Concerto pour trompette* (Bernd-Alois Zimmermann) ; 2^e *Concerto pour trompette* (Jolivet), mais où le jazz est repensé, complètement digéré par de fortes personnalités. On peut signaler ici le cas très particulier de Kurt Weill (*L'Opéra de quat'sous*) où se mêlent diverses influences populaires, créant une sorte d'« orchestre du pauvre » aux timbres verts et crus.

Après le dédain dont l'école sérielle entoure le jazz (comme d'autres musiques populaires), les jeunes générations s'essaient aux collages qui ont l'avantage de sauvegarder l'authenticité du groupe (« quartet » ou « section ») jazz. Citons Didier Denis (*Triangle au soleil à 7 branches*) et Michel Zbar (*Swingle Novæ*), mais aussi des musiciens plus connus qui considèrent

le jazz comme une forme orchestrale de haute qualité : Rolf Liebermann (*Concerto pour jazz-band et orch. symphonique*, 1954) ou Marius Constant (*Septentrion*, 1975).

A côté d'influences aussi enrichissantes, la musique « rock » ou « pop », la chanson viendront-elles à leur tour infléchir l'évolution de l'orchestre, autrement que dans un but commercial ? Il est permis d'en douter, ces musiques employant les pires concurrents du grand orchestre symphonique : les haut-parleurs et les synthétiseurs.

II. — L'intrusion de l'énergie électrique

Avec le temps, les différences stylistiques s'estompent, les querelles d'école s'oublient. Restent les phénomènes essentiels. Pour notre XX^e siècle finissant, on peut affirmer d'ores et déjà que l'événement capital est l'invention du magnétophone, de tous les moyens d'amplification, d'enregistrement et de reproduction sonores, qui non seulement ont bouleversé notre vie quotidienne, mais aussi les règles de l'instrumentation.

A de rares exceptions près, on ne peut aujourd'hui organiser un concert symphonique si l'énergie électrique fait défaut : l'éclairage, le fonctionnement de certains instruments (vibraphone, guitare ou orgue électrique), l'enregistrement du concert sont alors impossibles. L'énergie électrique est devenue indispensable à la vie orchestrale comme à la vie tout court.

1. Instruments électriques et électroniques.

A) *L'orgue électronique.* — Il envahit actuellement le marché de la musique de variétés. Il peut, dans certains cas, suppléer l'absence d'un grand orgue dans un orchestre. Doté d'un certain nombre de possibilités (vibratos variables, dynamiques souples, timbres programmés), l'orgue électronique est un liant sonore idéal dans de petites formations. Berio, Stockhausen l'emploient volontiers, après Varèse dans *Equatorial*. Il reste néanmoins d'un emploi délicat (dans une œuvre récente, *Pranam*, l'Italien Giacinto Scelsi exploite à fond le vibrato et le mêle à celui des cordes ou des flûtes dans une ambiance quasi mystique).

B) *La guitare électrique.* — Tout le monde en connaît la vogue extraordinaire, due aux groupes « pop ». Mais, de plus en plus, des musiciens « sérieux » cherchent à l'intégrer dans des ensembles (Boulez, *Domaines* ; Constant, *Strings* ; Eloy, *Faisceaux-Diffractions*, et de nombreuses œuvres de la jeune génération française : J.-Y. Bosseur, P. Méfano, T. Murail, etc.).

C) *Les ondes Martenot*. — Instrument inventé vers les années 1930, il est immédiatement utilisé par les plus grands compositeurs qui l'intègrent à l'orchestre : ainsi Honegger dans *Jeanne au bûcher*, Messiaen dans les *3 Petites Liturgies* et *Turangalila-Symphonie* (où il découvre la doublure violons + onde, d'un charme puissant), Jolivet dans la *Suite delphique* (où il lui confie des effets d'aboiement saisissants). Les ondes Martenot, susceptibles du continu chromatique et des dynamiques les plus extrêmes, peuvent s'intégrer à de nombreuses formations. Des ensembles comme le trio piano-percussion-ondes ou le sextuor d'ondes ont beaucoup contribué à le faire connaître, et constituent presque des orchestres à eux seuls.

2. L'amplification des instruments traditionnels. — La tentation est grande de faire appel aux micros et aux amplifications pour résoudre tous les problèmes d'équilibre posés par l'orchestre moderne. Le clavecin ou la guitare sont-ils inaudibles ? On les amplifie légèrement, et le tour est joué ! Mais on risque ainsi de déformer, voire dénaturer le timbre propre de l'instrument. De plus en plus, le compositeur tient compte de cette déformation dans sa pensée créatrice même : la technique, souvent, provoque l'idée.

Il peut s'agir aussi d'une tentation économique, puisqu'à la limite quelques exécutants dotés de micros peuvent égaler en puissance 80 musiciens. Franchissant un degré de plus dans l'escalade, deux ou trois synthétiseurs, maniés avec savoir-faire, peuvent donner l'illusion d'un orchestre symphonique (cf. l'adaptation des *Tableaux d'une exposition* par le groupe Lake, Emerson et Palmer, ou celle du 3^e *Concerto brandebourgeois* par l'Américain Walter Carlos).

Le débat reste ouvert quant à l'aspect « déshumanisant » ou « anti-naturel » de l'amplification des instruments classiques. Les deux tendances coexistent parfois chez le même musicien : ainsi Marius Constant qui, dans *Conditio*, équipe non seulement le clavecin soliste, mais aussi un violon, un violoncelle et une harpe de micros de contact, adopte dans *Faciebat Anno 1973* une attitude totalement opposée : les 24 violons de l'orchestre sont traités en bloc solitaire, tel un violon solo amplifié (*).

L'amplification peut donner lieu à des jeux sans fin, très amusants pour le compositeur : ainsi une flûte jouant pianis-

(*) Cette idée est à rapprocher de l'admirable péroration du *Concerto à la mémoire d'un ange* (Alban Berg), où le violon soliste se voit doubler par tous les pupitres de violons et d'altos entrant puis sortant un à un.

simo pourra couvrir tout l'orchestre à cordes jouant fortissimo. Mais cette voie ne semble-t-elle pas trop facile, trop puérile ? Les principaux compositeurs de cette tendance l'ont très vite délaissée. Ainsi Luciano Berio amplifie savamment des voix parlées ou chuchotées dans *Sinfonia*, George Crumb électrifie le piano dans *Ancient Voices of children* (1970) et Heinz Holliger alterne hautbois normal et hautbois amplifié dans *Siebengesang* (1968).

Un des grands maîtres du genre est Karlheinz Stockhausen. Avec *Trans* (1971) pour grand orchestre symphonique, Stockhausen renoue avec une écriture traditionnelle : à ceci près que derrière le rideau des cordes jouant des accords tenus, le chef dirige 4 groupes comprenant chacun 1 instrument grave, 4 instruments aigus et une percussion :

4Tr - 1 tuba	4Cl - 1 Fg
4Hb - 1 Trb	4Fl - 1 ClB

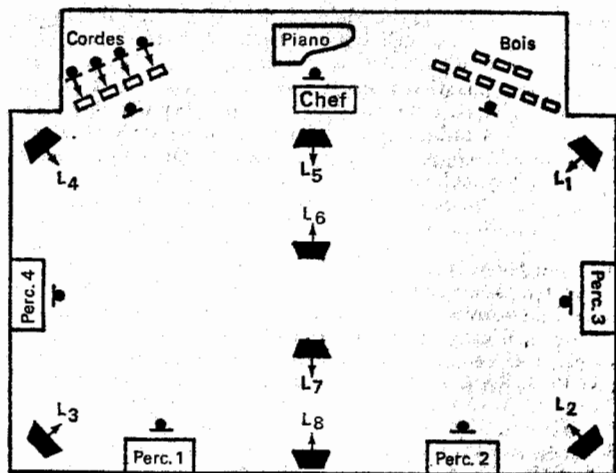
Mais seul l'instrument grave est amplifié pendant l'exécution, les instruments aigus évoquant des « mixtures » d'orgue artificielles. Délicat dosage, que le compositeur se réserve, depuis la salle.

3. La transformation en direct du son orchestral. — C'est encore Stockhausen qui imagine avec *Mixtur* (1964) de capter 4 groupes orchestraux et de mélanger leur son direct avec 4 générateurs sinusoïdaux à l'aide de 4 modulateurs à anneaux (*).

Idee développée par l'Espagnol Cristobal Halfter dans *Planto por las victimas de la violencia* (1971) où la disposition (fig. 5) des haut-parleurs et des micros est fixée avec une extrême précision, ainsi que les interventions des techniciens qui modulent, envoient de l'écho, coupent attaques et résonances ou même font tourner le son de l'orchestre : rôles réservés à des virtuoses de l'électro-acoustique.

Les moyens actuels — amplification ou transformation du son instrumental — ou futurs — synthèse des instruments (manuelle ou programmée par ordinateur) — ouvrent des horizons illimités et placent le compositeur devant un choix plus qu'esthétique : un choix de civilisation. L'orchestre, après avoir éclaté, risque d'être parfois supplanté par quelques musiciens dotés de dispositifs sophistiqués.

(*) Rappelons le principe du modulateur à anneaux : il absorbe deux fréquences x et y et à tout instant restitue deux autres fréquences : leur somme $x + y$ et leur différence $x - y$.



▲ Hauts-parleurs 1 à 8. ● Microphones 1 à 7. + Micros de contact 1 à 4

Fig. 5. — Emplacement de l'orchestre des haut-parleurs et des microphones

(Cristobal HALPETER, *Planto por las victimas de la violencia*, Ed. Universal, 1971)

4. L'introduction de la bande magnétique. — La musique concrète, puis électronique, enfin électro-acoustique (synthèse des sons concrets et électroniques) offre depuis les années 1950 des possibilités infinies au compositeur. Mais, très vite, les adeptes eux-mêmes de ces techniques ont compris l'aspect inhumain du concert de haut-parleurs, où l'absence de musiciens vivants risque de distiller un ennui mortel, quel que soit l'intérêt de la bande diffusée. Très vite on a tenté de superposer à la bande magnétique des groupes instrumentaux, voire même un orchestre.

Mais la première expérience du genre n'est qu'une juxtaposition : Varèse, dans *Déserts* (dont la création, en 1954, suscite un retentissant scandale), interrompt par 3 fois l'orchestre pour donner des interpolations confiées à la bande enregistrée.

Cette bande put être réalisée grâce au concours du Groupe de Recherches Musicales de la Radio française dont les princi-

paux animateurs (Bayle, Malec, Mache, Carson) eurent l'idée en 1962 d'un concert collectif formé de courtes pièces « mixtes » (une vingtaine d'instruments et bande).

La synchronisation d'une bande (fixe et immuable) à un orchestre vivant, donc flexible, pose au chef d'orchestre un problème très ardu, car on lui impose alors de respecter le temps absolu chronométrique, superposé au temps musical, d'essence psychologique.

En guise d'historique, dressons une liste forte incomplète d'œuvres utilisant l'orchestre et la bande enregistrée :

Ottorino RESPIGHI, *Les Pins de Rome* (1924) où apparaît un chant de rossignol diffusé à l'origine par un gramophone.

Marcel LANDOWSKI, *Le Fou* (1956). Dans ce célèbre ouvrage lyrique, il est fait appel à des éléments instrumentaux ou « concrets » enregistrés qui alternent avec les instruments de la fosse. Landowski emploiera la bande magnétique vingt ans plus tard dans son *Concerto pour trompette et orchestre*.

Bo NILSSON, *Entrée pour orchestre et bande* (1960).

Bengt HAMBRAEUS (compositeur suédois comme le précédent) ; *Segnali* pour cordes et haut-parleurs ; *Rota* pour 3 orchestres et bande (1960).

Andrzej DOBROWOLSKI, *Musique pour archets, 2 groupes de cuivres et 2 haut-parleurs*.

Jean-Etienne MARIE, *Tlaloc* pour orchestre et 3 magnétophones stéréophoniques diffusant des enregistrements préalables de la partition à différentes vitesses ; *Savonarole* (1971) pour 6 bandes, 2 récitants, chorale et instruments.

Cristobal HALLFETER, *Lineas y puntas* (1966) pour orchestre et bande.

Karlheinz STOCKHAUSEN, *Hymnen* (1966-1968), vaste fresque électro-acoustique où, dans la 3^e « région », intervient l'orchestre symphonique.

Ivo MALEC, *Lumina* (1968) pour cordes et bande.

Paul MEFANO, *La cérémonie* (1969) pour grand orchestre, 3 solistes vocaux, 12 récitants et bande.

Miloslav KABELAC, 6^e *Symphonie* (1964) pour orchestre et bande.

Gilbert AMY, *Cette étoile enseigne à s'incliner* (1970).

François-Bernard MACHE, *Rambaramb* (1973) pour orchestre, voix et bande. *Naluan* (1975), essai de « domestication des voix animales », où les instruments imitent une bande remplie de chants d'oiseaux.

Yannis XENAKIS, *Kraanerg* (1971) pour 23 instruments et bande.

Klaus HUBER, *Turnus* (1974) pour chef, assistant, orchestre et bande où la bande de bruits « naturels » submerge peu à peu l'orchestre.

Luigi NONO, *Como una ola de fuerza y luz* (soprano, piano, orchestre et bande).

Terminons ce chapitre — sorte d'instantané d'une situation en rapide évolution — par trois œuvres qui tendent à l'emploi global des techniques nouvelles :

Mauricio KAGEL, *Diaphonie* (1964) pour chœur, orchestre et diapositives ; *Musik aus tremens* (1965), avec instruments « réinjectés » en public d'après un délire provoqué par la drogue.

Heinz HOLLIGER, *Pneuma* (1970) : essai sur le souffle, utilisant un orchestre d'harmonie, où l'on note l'ajout de 4 flûtes à bec, 1 sho, 3 mélodicas et 4 transistors qui modifient les sons des instruments en direct.

Il est à prévoir que le dernier quart du XX^e siècle verra peu à peu s'effectuer une synthèse, se créer des solutions d'équilibre entre l'orchestre et les moyens électro-acoustiques dont on vient d'avoir un bref aperçu.

A moins qu'ordinateur et synthétiseur ne deviennent les deux mamelles de la musique future...

III. — L'orchestre idéal

Quel orchestre peut à la fois répondre à toutes les exigences — assez contradictoires — que nous avons décrites ?

Dressons un tableau comparatif de l'orchestre idéal défini par Berlioz dans son *Traité d'instrumentation*, et d'une structure nouvelle à « géométrie variable », le NOP (Nouvel Orchestre philharmonique) de Radio-France, créé en 1975 par Gilbert Amy.

La lecture d'un tel tableau est révélatrice de l'évolution symphonique depuis un siècle. Celui de Berlioz multiplie de façon colossale l'effectif du *Requiem* (avec certains côtés démentiels, tels les 30 pianos ou la prolifération terrifiante de la batterie). Il vise à réunir 467 instrumentistes (auxquels devraient se joindre 360 choristes !) dans un rêve d'une ambition démesurée.

Par contre l'effectif des 138 musiciens du NOP, s'il peut être réuni pour jouer *Le Sacre du printemps* ou les *Gurre-Lieder*,

Orchestre idéal de Berlioz**NOP**

6 grandes flûtes
4 flûtes tierces en *mi b*
2 petites flûtes octaves
2 — en *ré*
6 hautbois
6 cors anglais
4 petites clarinettes en *mi b*

8 clarinettes
3 — basses
4 bassons quintes
12 bassons

5 flûtes (dont 2 flûtes solo et
2 piccolo)

5 hautbois (dont 2 Hb solo et
2 cors angl.)
6 clarinettes (dont 2 Cl solo,
2 Cl B et 1 Cl *mi b*)

5 bassons (dont 2 Fg solo 2 CFg)

Total des bois : 57 - 21

5 saxophones
16 cors
16 trompettes
4 trombones alto
6 — ténor
2 grands trombones basses
1 ophicléide en *ut*
2 — en *si b*
2 basses tuba

8 cors (dont 3 cors solo)
5 trompettes (dont 2 Tr solo)
6 trombones (dont 2 Trb solo
et 2 Trb basses)

1 contre tuba

Total des cuivres : 49 - 20

30 harpes
30 pianos
1 buffet d'orgue
8 paires de timbales
6 tambours
3 grosses caisses
4 paires de cymbales
6 triangles
6 jeux de timbres
12 paires de cymbales antiques
2 grandes cloches
2 tam-tams
4 pavillons chinois

3 harpes (dont 2 harpes solo)
1 piano (jouant clavecin, célesta,
orgue)
2 timbaliers
5 percussions
1 clavier percussion

Total Hrp Perc claviers : 114 - 12

120 violons

40 altos
45 violoncelles
18 contrebasses à 3 cordes
4 octobasses
15 contrebasses à 4 cordes

23 V1 (dont 3 V solo)
20 V2 (dont 3 chefs d'attaque)
17 altos (dont 3 altos solo)
14 Vlc (dont 2 Vlc solo)
11 contrebasses (dont 1 Cb solo)

Total des cordes : 242 - 85

Total général : 467 - 138

se divise le plus souvent en formations de tailles inégales travaillant séparément. Par exemple :

— un orchestre symphonique :

3 3 3 3/5 3 3 1/2 Hrp 3 Perc/17 15 13 11 9

— un orchestre à cordes baroque :

Clav /5 4 3 2 1

— un ensemble de solistes pour la musique du xx^e siècle :

2 2 2 2/3 2 2 0/Pno Hrp 4 Perc/1 1 1 1 1

Plusieurs schémas types de ce genre ont été prévus par l'administration du NOP, pouvant comporter même des formations de musique de chambre sans chef (au minimum... le duo !). On imagine l'intérêt d'une telle formule, mais aussi la complexité de sa mise en œuvre.

Sans se mesurer à Berlioz, il peut être intéressant de définir à présent une sorte d'orchestre « symphonique » répondant aux besoins des prochaines décennies :

1) Effectif

4 flûtes (+ piccolo)

1 flûte en sol

1 flûte basse

3 hautbois (dont 1 cor anglais)

1 cor anglais

1 clarinette *mi* $\flat$

3 clarinettes *si* $\flat$ -la

1 clarinette basse

1 — contrebasse

4 bassons

1 contrebasson

6 saxophones (S A T B + 2 barytons)

4 cors

1 trompette en *si* $\flat$ aigu

3 trompettes en *ut* (ou *si* $\flat$)

1 trombone alto

2 trombones ténor-basse (« complets »)

1 trombone basse

2 tubas (dont 1 contre-tuba)

2 pianos

8 flûtes à bec (SATB)

1 hautbois d'amour

1 cor de basset

1 cromorne

2 cornets à bouquin

clavecin-clavicorde

cymbalum
 2 ondes Martenot
 célesta-glockenspiel (à
 clavier)
 3 harpes
 3 guitares
 2 mandolines
 2 guitares électriques
 (dont 1 basse)
 22 violons
 8 altos
 12 violoncelles
 8 contrebasses
 12 percussionnistes
 12 voix mixtes (S A T B)
 60 « solfégistes » (enfants et
 adultes)
 6 techniciens du son pour
 amplifier ou transformer
 le son en direct
 3 synthétiseurs
 1 à 4 chefs d'orchestre ou
 « directeurs du son »

orgue électronique

harmonica de verre
 3 harpes celtiques
 2 théorbes
 1 cornemuse

8 violes (d'amour,
 de gambe)
 1 vielle à roue

2) Remarques sur le fonctionnement d'un tel ensemble

a) La liste des instruments anciens n'est pas limitative. On pourrait de même ajouter des instruments traditionnels de toutes civilisations, selon les désirs des compositeurs.

b) Les instruments fixes (piano, harpe, etc.) pourraient être accordés sur des diapasons différents, permettant ainsi d'accorder de même des groupes distincts de cordes ou de vents.

c) L'énumération des instruments à percussion est impossible, chaque percussionniste étant à lui seul un homme-orchestre.

d) Les « solfégistes » seraient, non pas un chœur, mais un groupe d'adultes et d'enfants sachant lire la musique et pouvant assurer des masses de sons produits par la voix chantée ou parlée, sifflée ou chuchotée, et de jouer de divers accessoires ne demandant pas d'apprentissage technique.

e) Tous les instrumentistes devraient pouvoir jouer d'instruments secondaires, proche du leur (exemple entre mille, l'ocarina pour un flûtiste), ou au contraire de petits accessoires de percussion (expérience déjà tentée par Xenakis dans *Terretektorh*).

f) La structure d'un tel orchestre rend impossible la fixité d'un tel ensemble. On pourrait envisager un noyau fixe et des ajouts périodiques variables, selon l'effectif de chaque œuvre.

Toutes ces remarques prouvent bien qu'il serait utopique de réunir tout entière une telle masse de musiciens qui n'attirerait peut-être aucun compositeur.

Depuis une vingtaine d'années, c'est plutôt l'idée de groupes restreints spécialisés dans la musique d'aujourd'hui qui semble prévaloir (idée d'ailleurs très discutable).

Après *Le Domaine musical* (1953), ont vu le jour tour à tour, à Paris : *Musique vivante*, *Ars Nova*, *L'Itinéraire*, *Musique Plus*, le *Collectif 2E 2M*, ensembles qui adoptent le statut d'association, subventionnés par l'Etat et les collectivités locales, et où l'effectif varie selon les besoins autour d'un noyau fixe (1 instrument de chaque catégorie).

IV. — L'institution orchestrale et sa sociologie

En musique comme ailleurs, on ne suscite pas de phénomène collectif sans provoquer des problèmes d'ordre sociologique. Les rapports chef-orchestre sont parfois plats d'épines, quelquefois passionnels, le plus souvent dénués de logique. Mener une assemblée de musiciens rendus difficiles par l'érosion du « métier » et qui ont déjà vu beaucoup de chefs différents est une tâche redoutable ; la compétence technique ne suffit pas, il faut au chef d'orchestre un sens aigu de la psychologie collective. Notons que ce problème varie en gravité selon les pays et le nombre de musiciens (les répétitions de détail offrent toujours un grand avantage, car elles évitent aux musiciens l'impression démobilisante de perdre leur temps).

Autre problème ardu que celui des rapports entre les membres de l'orchestre et leurs administrations. Une fois dépassé le stade de l'association (la loi française de 1901 imagine une sorte d'autogestion avant la lettre), il a été nécessaire, vu la complexité du fonctionnement (programmes, engagements des solistes, des chefs ou des musiciens supplémentaires, plans des répétitions, publicité, etc.), de nommer des directeurs d'orchestres, régisseurs, bibliothécaires, secrétaires ou responsables des relations publiques, sans lesquels aucun orchestre ne peut fonctionner. De telles structures s'imposent aux théâtres lyriques et aux organismes de radiodiffusion où les musiciens deviennent contractuels, voire fonctionnaires, élisant pour les représenter des délégués syndicaux. Les

syndicats ont réussi à protéger la nécessaire sécurité de l'emploi dans un métier qui fut longtemps celui des baladins, mais ils ont parfois accentué les rapports hiérarchiques ou édicté des règlements tatillons : est-ce une bonne chose de multiplier les « solistes » et les « supersolistes », ce qui rejette dans la grisaille de l'anonymat les « musiciens du rang » ? Est-ce souhaitable de refuser certaines nouveautés instrumentales — ou extra-instrumentales — sous le prétexte « qu'on ne l'a pas appris à l'école », au lieu d'étudier sérieusement si cette nouveauté met ou non en péril la fonction ou la dignité du musicien ? Sait-on que dans quelques orchestres le timbalier ne joue d'aucun autre instrument de percussion (alors que l'enseignement officiel de la percussion ne fait pas cette distinction) ?

On le voit, les rapports entre l'orchestre-institution et les compositeurs (ou l'administration qui les programme) peuvent devenir conflictuels.

Certains compositeurs se réfugient alors dans les petites formations, le synthétiseur ou l'électro-acoustique (*). D'autres attaquent le problème de front, tel Globokar avec *Das Orchester* créé à Cologne en 1974, où toutes les répétitions étant publiques, chaque musicien peut accepter ou refuser de jouer ce qui est écrit, mais en donnant alors une explication « diffusable » de son refus... Globokar ajoute : « Cette prise de position provoque une sorte de vidange d'agressions mutuelles ! »

Concluons ce chapitre quelque peu explosif en proposant que dans le but de préserver la sérénité sans laquelle aucun bon travail n'est possible, un effort soit fait au niveau de l'enseignement de la musique, pour que chaque instrumentiste « virtuose » se double d'un musicien plus polyvalent, curieux de toutes les formes d'art, et attentif à ne se laisser enfermer dans aucun *a priori* (**).

(*) Ajoutons que le mécénat privé (aux Etats-Unis notamment) entretient des orchestres d'une splendide qualité, mais cantonnés au répertoire classique et romantique.

(**) Renvoyons le lecteur aux *Soirées de l'Orchestre* et aux *Mémoires* de BERLIOZ qui avait déjà pressenti tous ces problèmes il y a plus d'un siècle.

CONCLUSION

Présentant en 1976, à Paris, son *Zwei-Mann-Orchester*, espèce de génial bric-à-brac d'aspect assez ébouriffant où s'ébattent deux hommes-orchestres qui semblent posséder 20 bras, Mauricio Kagel déclare :

« Au cours des répétitions quelque chose devint effroyablement évident : à quel point un homme qui doit interpréter des actions musicales à la chaîne peut faire un effort anormal et en même temps familier.

« Peut-être qu'une telle impression n'est qu'un pressentiment. Car cette œuvre est finalement dédiée à une institution en passe de s'éteindre : à l'orchestre. »

Je suis intimement persuadé que Kagel se trompe, comme se sont trompés les augures qui prédisaient la fin de l'Orchestre, de la Musique ou de l'Art.

L'institution orchestrale a survécu à deux holocaustes militaires au ^{xx}e siècle. Le feu de l'action musicale collective a toujours couvé sous la cendre pendant les périodes de guerre ou de pénurie. Je crois que les hommes auront longtemps besoin d'entendre la 9^e *Symphonie*, de voir représenter *Tristan* et que la production orchestrale depuis Bach est largement suffisante et variée pour satisfaire la curiosité de nombreuses générations d'auditeurs.

Je crois enfin que tous les synthétiseurs du monde ne remplaceront pas l'orchestre, car rien ne peut remplacer cet admirable instrument dont on n'a peut-être exploré que le millième des ressources sonores.

Tant qu'il y aura des hommes et de la Musique, l'Orchestre vivra.

APPENDICE 1

HISTORIQUE DE QUELQUES ORCHESTRES SYMPHONIQUES

1. **Le Concert Spirituel.** — Inauguré par Anne-Danican Philidor le 18 mars 1725 à la salle des Cent-Suisses aux Tuileries, le Concert Spirituel devait à l'origine n'avoir lieu que les jours de relâche de l'Opéra, notamment les jours de fêtes religieuses, d'où son nom. Pour la même raison, les airs d'opéra étaient exclus, d'où une tendance vers les motets (Delalande) ou les œuvres sacrées (*Stabat Mater* de Pergolèse, 1753), puis les symphonies et concertos (Corelli, Vivaldi, Leclair).

Obtenant très vite un succès mondain, se transportant parfois à l'abbaye de Longchamp, le Concert Spirituel peut être considéré comme la première « association » pour la diffusion de la musique symphonique, à une époque où les cours et les princes seuls disposaient d'orchestres. Il fut dissous en 1790 par la Révolution française, après vingt années particulièrement brillantes qui permirent au public parisien de connaître Haendel, Haydn (*Symphonies parisiennes*) ou Mozart (*Symphonie en mi bémol*, 1778).

Les successeurs de Philidor à la tête du Concert Spirituel furent Jean-Joseph Mouret, Jean-Joseph de Mondonville, Antoine Dauvergne, Pierre Gaviniès et enfin François-Joseph Gossec.

2. **La Société des Concerts du Conservatoire.** — Après la tourmente révolutionnaire, le violoniste François Habeneck réussit, en 1796, à organiser des « exercices publics » avec les élèves du Conservatoire récemment fondé par Sarrette. L'année suivante, il réussit l'exploit de jouer une symphonie de Beethoven, pour la première fois hors d'Allemagne.

L'officialisation de ces concerts à but pédagogique et à vocation populaire devait venir de Cherubini, qui créait

en 1828 la *Société des Concerts*, formée d'élèves et d'anciens élèves du Conservatoire de Paris, ces derniers seuls étant rémunérés. Un décret du 10 décembre 1832 en fixe les statuts, et en 1896 il est décidé que le directeur du Conservatoire est président de droit de l'association.

Après Habeneck, se succèdent au pupitre Alexandre Tilmant, Taffanel, André Messager, Philippe Gaubert, André Cluytens qui tous travaillent pour une meilleure connaissance des grandes œuvres du répertoire français et étranger (Beethoven et Berlioz ont toujours été à l'honneur).

En 1966, à l'initiative de Marcel Landowski, le ministère des Affaires culturelles transforme l'Association des Concerts en *Orchestre de Paris*. L'Association est alors dissoute et désormais les membres de l'orchestre sont recrutés sur concours comme dans d'autres orchestres pris en charge par l'Etat et les villes (opéras, radios, orchestres régionaux). Après Charles Munch, Herbert von Karajan, Georg Solti et Daniel Barenboim se sont succédé à la tête de l'Orchestre de Paris, et ont fait atteindre à cet orchestre une qualité internationale.

3. Les associations parisiennes (Pasdeloup, Colonne et Lamoureux). — Estimant que la Société des Concerts était trop réservée à une élite d'initiés, Jules Pasdeloup (1819-1887) fonde la *Société des Jeunes Artistes du Conservatoire* qui donne son premier concert le 20 février 1851, à la salle Herz.

A partir de 1861, Pasdeloup intensifie son action en faveur de concerts populaires (à un prix modique) et jusqu'à sa mort travaille notamment à imposer au public parisien le nom de Wagner. Après une période difficile, le cinéaste Serge Sandberg redonne à l'orchestre les moyens financiers d'un bon fonctionnement et charge en 1920 Rhené-Bâton de la direction des *Concerts Pasdeloup* qui se constituent en association.

Albert Wolff dirigera longtemps les *Concerts Pasdeloup*, actuellement fixés au théâtre des Champs-Élysées (président actuel Gérard Devos).

En 1873, grâce à l'éditeur Georges Hartmann, fut créé le *Concert national*, avec pour but principal de faire connaître la jeune musique française. L'année suivante, il prit le nom de son chef Edouard Colonne (1838-1910) et s'installa au théâtre du Châtelet où il réside encore.

Colonne défendit avec courage Berlioz, Bizet, Saint-Saëns, Franck (création de *Rédemption*), Fauré, Massenet, d'Indy, Debussy, Dukas, Ravel.

A sa mort, Gabriel Pierné (1863-1937) continua cette politique avec lucidité et opiniâtreté : « Puisque c'est comme ça, on le jouera dimanche prochain ! » lançait-il aux perturbateurs à la création de *Protes* (Darius Milhaud).

Fidèles à l'esprit de cette association, Paul Paray en 1932, puis Pierre Dervaux n'ont cessé de défendre la musique française contemporaine, assurant un nombre important de créations symphoniques.

C'est en 1881 que Charles Lamoureux (1834-1899) — après avoir fondé huit ans plus tôt la *Société de l'Harmonie sacrée* — institua les Concerts qui portent son nom, afin d'y poursuivre la présentation au public des chefs-d'œuvre de l'école germanique (Bach, Haendel, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Wagner). Il représentera même *Lohengrin* en 1887, avant que Wagner ne s'impose à l'Opéra de Paris. Mais on lui doit aussi d'avoir joué Chabrier (*España*, 1893), Lalo, d'Indy (*Symphonie cévenole*, 1887).

Ces deux options parallèles furent poursuivies par Camille Chevillard après 1897, qui ajouta l'introduction de la musique russe. Après Chevillard, se succédèrent au pupitre Paul Paray, Eugène Bigot, Igor Markhevitch et Jean-Baptiste Mari.

4. Les associations de concerts à l'étranger. — Parmi de très nombreux exemples, on peut citer :

- le *Gewandhaus de Leipzig*, créé en 1781, à l'effectif imposant dès l'origine, et qui fut dirigé par les plus grands chefs internationaux ;
- la *Philharmonie de Vienne*, à qui Brahms donna une merveilleuse impulsion, et qui est restée fameuse pour la qualité exceptionnelle de ses cordes ;
- le *Concertgebouw d'Amsterdam*, rendu célèbre par Mengelberg ;
- la *Philharmonie de Berlin* qui fut depuis 1887 dirigée par des chefs prestigieux : Hans von Bülow, Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwangler, Otto Klemperer, Bruno Walter ; depuis sa réouverture en 1963 à Berlin-Ouest, Herbert von Karajan dispose d'une salle révolutionnaire (construite par Hans Scharoun) où la forme tripentagonale situe l'orchestre au centre optique et spatial ;
- le *London Philharmonic*, fondé en 1932 par Sir Thomas Beecham, qui organise très vite des tournées dans toute l'Angleterre, sous la direction de B. Walter, E. Ansermet, E. von Beinum, A. Boult, et donne des concerts dans les usines et les bureaux (séries « De Bach à Bartók » et « Musique du XX^e siècle »).

Tous les pays musicalement développés possèdent un ou plusieurs orchestres de premier plan, de l'Europe de l'Ouest ou de l'Est aux Etats-Unis, au Japon, et plus récemment des pays comme l'Argentine, l'Australie ou Israël ont rejoint le « club » symphonique international.

5. Situation actuelle des orchestres en France. — En 1977, les orchestres français se divisent en plusieurs catégories :

a) Les orchestres de *Radio-France* : entièrement basés à Paris, mais se déplaçant souvent : l'*Orchestre national de France* (créé en 1934 par Inghelbrecht) et le *Nouvel Orchestre philharmonique* (qui a regroupé en 1974 l'Orchestre philharmonique, l'Orchestre radio-lyrique et l'Orchestre de chambre de l'ORTF).

b) L'*Orchestre de Paris*, doté maintenant d'un chœur.

c) Les orchestres lyriques : Opéra de Paris, Opéra du Rhin, de Lyon, de Nice, de Marseille, etc.

d) Les orchestres régionaux : le « plan de dix ans » proposé en 1969 par Marcel Landowski, distingue les formations « A » (symphonique), « B » (type Mozart) et « C » (orchestre de 20 solistes). Certaines atteignent déjà une qualité remarquable (Alsace, pays de la Loire, Nord-Picardie, Ile-de-France, Rhône-Alpes, etc.) et contribueront peut-être à la naissance d'une nouvelle génération de chefs français.

e) Les orchestres de chambre, subventionnés par l'Etat, ainsi que les associations de musique contemporaine (voir chap. VIII). Enfin le Conservatoire national supérieur ainsi que de nombreuses écoles nationales ou conservatoires nationaux de région possèdent des orchestres d'élèves ou anciens élèves dont la qualité est en constante amélioration, et qui sont indispensables à la formation des futurs musiciens d'orchestre. Que d'expansion depuis Habeneck !

APPENDICE 2

On trouvera ici un tableau alphabétique de nomenclatures orchestrales de J.-S. Bach à nos jours. S'y étoient des œuvres capitales de grands compositeurs classiques, romantiques et modernes, ainsi que des œuvres contemporaines choisies pour leurs compositions très variées (voir page 6).

Auteur et œuvre		Bois et cuivres				Autres instruments				Cordes		
AMY	D'un espace déployé Orch A Orch B	4	3 ₊	3 ⁺	4	6	4	4	0	Timb 6Perc Org Pno Vib Mba Clch Cta Pno 2Hrp Guit Glk T-T Gg	Tutti (— 18) 18	
BACH	Concerto brandebourgeois : n° 1 n° 2 n° 3 n° 4 n° 5 n° 6	0 1 0 0 2 1 0 0 4	3 1 0 0 0 0 0 3 2 ₊₊	0 0 0 0 0 0 0 0 4	1 0 0 0 0 0 0 1 2 ₊₊	2 0 0 0 0 0 0 0 4	0 0 0 0 0 0 0 0 4	0 0 0 0 0 0 0 0 4	0 0 0 0 0 0 0 0 4	Clav Clav Clav Clav Clav (solistes) 2 Violes de gambe Clav Timb Clav 2Cm 2Bug 3Timb 4Hrp (+ chœurs)	1 ⁺ 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 3 0 3 3 1 1 2 1 1 1 1 1 2 0 1 1 1 1 0 0 2 1 1 1 Tutti Tutti	
BAILEY	Suite n° 4 en ré majeur La Vie du monde qui vient	0 4	3 2 ₊₊	0 4	1 2 ₊₊	0 4	0 4	0 4	0 4	2 4	Clav Timb Clav 2Cm 2Bug 3Timb 4Hrp (+ chœurs)	Tutti Tutti
BAIRD	Le Mandarin merveilleux	3	3	3 ₊	3	4	3	3	1	2Tamb GC Crec Trg T-T Xyl Cta Hrp Pno Org	Tutti	
	Concerto pour orchestre	3 ⁻	3 ₋	3	3	4	3	3	1	Timb CCl GC T-T Cymb Trg 2Hrp	Tutti	
BEETHOVEN	9 ^e Symphonie (avec chœurs)	2 ⁺	2	2	2 ₊	4	2	3	0	Timb Trg Cymb GC	Tutti	
BIZET	Lulu	3 ⁻	3 ₋	3 ₊	3 ₋	4	3	3	1	Timb Perc 2T-T Gg Vib Hrp Pno Sax	Tutti	
BIZZO	Sinfonia	3 ⁺	2 ₊	3 ⁺	2 ₊	4	4	3	1	Hrp Pno OrgElec ClavElec 3Perc 8voix (S A T B)	8 8 8 8 8 6	

BERLIOZ	<i>Roméo et Juliette</i>	2 ⁺ 2 2 4	4 2 3 0	2Cm Oph Timb GC Cymb Tbasq Tamb 2Hrp	15 15 10 11 7
	<i>Symphonie fantastique</i>	2 ⁻ 2 2 ⁺ 4	4 2 3 2	2Cm Timb GC Clch Cymb Tamb	Tutti
BEET	<i>L'Arlésienne</i>	2 ⁺ 2 2 2	4 4 3 0	2Hrp	
BOULEZ	<i>Eclat</i>	0 ⁺ 0 ⁺ 0 0	0 1 1 0	Sax Timb Hrp Perc Pno Cta Hrp Glk Mand Guit Cum	Tutti 0 0 1 1 0
BRAMMS	<i>Symphonie n° 1</i>	2 2 2 2 ⁺	4 2 3 0	Clch	
CHABRIER	<i>Joyeuse Marche</i>	2 ⁺ 2 2 4	4 2 3 1	Timb 2Cm Timb Tamb Trg GC Cymb	Tutti Tutti
CONSTANT	<i>24 Préludes</i>	3 ⁺ 3 ⁺ 2 ⁺ 3 ⁺	6 4 4 1	2Hrp 5Perc	16 14 12 12 10
DEBUSSY	<i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	3 2 ⁺ 2 2	4 0 0 0	2Hrp Crot	Tutti
	<i>Jeux</i>	2 ⁺⁺ 3 ⁺ 3 ⁺ 3 ⁺	4 4 3 1	Timb Tbasq Trg Cymb Xyl Cta	Tutti
DE PABLO	<i>Imaginario II</i>	4 4 4 4	4 3 3 2	3Pno Timb	12 0 8 6 4
DOKAS	<i>La Péri</i>	3 ⁻ 2 ⁺ 2 ⁺ 3	4 3 3 1	Timb GC Cymb Trg Tbasq CCl Xyl Cta 2Hrp	Tutti
DUTILLEUX	<i>5 Métaboles</i>	4 3 ⁺ 2 ⁺ 3 ⁺	4 4 3 1	Cta Hrp Timb Xyl Glk 4Perc	Tutti
FALLA	<i>Le Retable de maître Pierre</i>	1 ⁻ 2 ⁺ 1 1	2 1 0 0	Timb 2Perc Clav Hrp	2 2 2 1 1
GUÉZEC	<i>Ensemble multicolore</i>	1 1 1 ⁺ 0	1 1 1 0	3Perc	3 0 2 2 1
HAYDN	<i>Symphonias 66-67-68</i>	0 2 0 2	2 0 0 0		Tutti
	<i>— 70-73-75</i>	1 2 0 2	2 2 0 0		Tutti
	<i>— 99-100</i>	2 2 2 2	2 2 0 0	Timb Trg Cymb GC	Tutti
HERZ	<i>Symphonie n° 5</i>	3 ⁺ 2 ⁺⁺ 0 0	4 4 4 0	Timb 2Hrp 2Pno	Tutti
HORNEGER	<i>Jeanne au bûcher</i>	2 ⁻ 2 ⁺ 1 ⁺ 3 ⁺	0 3 ⁺ 4 0	3Sax 2Pno Timb Perc Cta OM	Tutti
INERT	<i>Divertissement</i>	1 0 1 1	1 1 1 0	Pno Cta Perc	3 0 2 2 1
JOLAS	<i>Points d'aube</i>	2 ⁻ 0 1 ⁺ 0	2 3 3 0	Cl Contrebasse	0 0 1 0 0
JOLYET	<i>2^e Concerto pour trompette</i>	2 ⁻ 0 ⁺ 1 0 ⁺	0 1 1 0	Sax 2Perc Hrp Pno	0 0 0 0 1
KODÁLY	<i>Hary Janos</i>	3 2 2 2	4 3 3 1	3Cm Timb Sax Pno Cta Cum Glk Perc	Tutti

Auteur et œuvre		Bois et cuivres				Autres instruments		Cordes	
KOCHLIN	<i>Les Bandar-log</i>	3	2 ₊	2 ₊	2 ₊	4 4	3 1	Timb Bug Pno Cta Xyl Glk 2Hrp 4Perc	Tutti
LIGETI	<i>Lontano</i>	4 ₋	4 ₋	4 ₋	3 ₊	4 3	3 1	Timb GC Cymb CCl Hrp	Tutti
LISZT	<i>Les Préludes</i>	2	2	2	2	4 2	3 1	Hrp Timb Perc	Tutti
MAHLER	<i>Symphonie n° 1 « Titi »</i>	4 ₋	4 ₋	4 ₋	3	7 5	3 1	Timb	Tutti
MEYERBEER	<i>Le Songe d'une nuit d'été</i>	2	2	2	2	2 2	3 1	Pno Glk Xyl 3Perc	0 0 0 0 0 0
MESSIAEN	<i>Oiseaux exotiques</i>	1 ₊	1	2 ₊	1	2 1	0 0	Cencerros (3ex.) Clch 6Gg 3T-T	0 0 0 0 0 0
	<i>Et exspecto</i>	3 ₊	3 ₊	3 ₊	3 ₊	6 3 ₊	3 2	2Xyl Mba Cencerros Clch 4Gg	0 0 0 0 0 0
	<i>Couleurs de la Cité céleste</i>	0	0	3	0	2 3 ₊	3 0	2T-T Pno	1 1 0 1 1
MILHAUD	<i>La Création du monde</i>	2 ₋	1	2	1	1 2	1 0	Sax Pno Timb GC Perc	Tutti
MOZART	<i>La Flûte enchantée</i>	2	2	2	2	2 2	3 0	Timb Glk	2 0 2 2 1
OHANA	<i>Chiffres de clavier</i>	1	1	1	1	2 1	1 0	4Perc Hrp Clav	0 0 0 10 8
PENDERECKI	<i>Dies Irae</i>	4 ₋	3	0	3 ₊	6 4	4 2	6Timb Pno Harm 6Perc	Tutti
PROKOFIEV	<i>Chout</i>	2 ₊	2 ₊	3 ₋	3	4 3 ₋	3 1	Timb Perc Xyl 2Hrp Pno	Tutti
	<i>3^e Concerto pour piano</i>	2 ₋	2	2	2	4 2	3 0	Timb GC Cast Thbasq Cymb	Tutti
RAMEAU	<i>Zoroastre</i>	2 ₊	4	0	5	2 0	0 0	Clav	Tutti
RAVEL	<i>Ma mère l'Oye</i>	2 ₋	2	2	2 ₊	2 0	0 0	Timb Trg Cymb T-T GC Glk Xyl Cta Hrp	Tutti
	<i>Boléro</i>	2 ₊	2 ₊	2 ₊	2 ₊	4 3 ₊	3 1	Hb d'amour 2Sax (S T) Timb 2Tamb Perc Cta Hrp	Tutti
	<i>L'Enfant et les Sortilèges</i>	2 ₊	2 ₊	2 ₊	2 ₊	4 3	3 1	Timb Perc Eol Crot JFl Xyl Cta Hrp Pno	Tutti
RESPIGI	<i>Poèmes de Mallarmé</i>	2 ₋	0	2	0	0 0	0 0	Pno	1 1 1 1 0
	<i>Les Pins de Rome</i>	3 ₋	2 ₊	2 ₊	2 ₊	4 3	4 0	Timb Perc Pno Org 6Buccins Cta Glk Gramophone	Tutti
RIMSKY-KORSAKOV	<i>Schéherazade</i>	2 ₊	2	2	2	4 2	3 1	Hrp Timb Trg Cymb Thbasq CCl GC	Tutti
ROSSINI	<i>Le Siège de Corinthe</i>	2 ₊	2	2	2	4 2	3 1	Timb Trg Cymb GC	Tutti
REUFEL	<i>Le Festin de l'araignée</i>	2 ₋	2	2	2	2 2	0 0	Timb GC Cymb Tamb Trg Cta Hrp	Tutti

SAINT-SAËNS	Carnaval des animaux 3 ^e Symphonie avec orgue	1 3 ⁻	0 2 ⁺	1 2 ⁺	0 2 ⁺	0 2 ⁺	0 2 ⁺	0 2 ⁺	0 2 ⁺	2Pno Glk Xyl Org Timb Pno Cymb GC Cra Timb Hrp 4Perc Org Sirènes 2Cymb 2T-T 2GC Timb 2Pno 2Sax T	1 Tutti Tutti 0	1 1 1 0	1 1 1 0	1 1 1 0	4 4 4 4
SATIE	Parade	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	Hrp Cta Xyl Timb Perc	Tutti	1	1	1	1
SCHAEFFER	Musica Ipsa	0	0	0	0	0	0	0	0	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	Tutti Tutti Tutti	16	16	12	12
SCHENBERG	5 Pièces op. 16	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	16	16	12	12	8
SCHUBERT	Symphonie de chambre op. 15	1	1 ⁺	1 ⁺	1 ⁺	1 ⁺	1 ⁺	1 ⁺	1 ⁺	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	1	1	1	1	1
SCHUMANN	Symphonie inachevée	2	2	2	2	2	2	2	2	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	16	16	12	12	8
STRAUSS	Symphonie n° 1	2	2	2	2	2	2	2	2	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	16	16	12	12	8
	Also sprach Zarathoustra	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	16	16	12	12	8
STRAWINSKY	Le Sacre du printemps	3 ⁺	4 ⁺	3 ⁺	4 ⁺	3 ⁺	4 ⁺	3 ⁺	4 ⁺	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	16	16	12	12	8
	L'Histoire du soldat	0	0	1	1	0	1	0	1	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	1	0	0	0	1
	Symphonie de psaumes	5 ⁻	4 ⁺	0	3 ⁺	4 ⁺	3 ⁺	4 ⁺	3 ⁺	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	Vlc Clb	3	0	3	2
	Dumbarton Oaks Concerto	1	0	1	1	2	0	0	0	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	1	1	1	1	1
	Renard	1 ⁺	1 ⁺	1 ⁺	1 ⁺	1 ⁺	1 ⁺	1 ⁺	1 ⁺	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	Tutti	1	1	1	1
TSCHAIKOWSKI	Casse-Noisette (suite)	3 ⁻	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	Tutti	1	1	1	1
VARÈSE	Intégrales	0 ⁺	1	1 ⁺	0	1	1 ⁺	2 ⁺	0	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	0	0	0	0	0
	Arcana	2 ⁺	3 ⁺	2 ⁺	3 ⁺	2 ⁺	3 ⁺	2 ⁺	3 ⁺	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	16	16	14	12	10
	Amériques	2 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	3 ⁺	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	Tutti	0	0	0	0
	Equatorial	0	0	0	0	0	0	0	0	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	0	0	0	0	0
WAGNER	Tristan et Isolde	3 ⁻	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	Tutti	1	1	1	1
	Siegfried Idyll	1	1	2	1	2	1	2	1	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	Tutti	1	1	1	1
WEBER	Euryanthe	2	2	2	2	2	2	2	2	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	Tutti	1	1	1	1
WEBERIN	6 Pièces op. 6	4 ⁺	2 ⁺	3 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	3 ⁺	2 ⁺	2 ⁺	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	Tutti	1	1	1	1
	5 Pièces op. 10	1 ⁻	1	1 ⁺	0	1	1	0	1	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	1	0	1	1	1
	Symphonie op. 21	0	0	1 ⁺	0	2	0	0	0	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	8	6	4	4	0
XENAKIS	Pithoprakta	0	0	0	0	0	0	0	0	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	12	12	8	8	6
	Terrestrektorh	2 ⁺	3	1 ⁺	2 ⁺	4	4	4	1	Timb Timb Trg 2Hrp Org Timb GC Cymb Trg Glk Clch	16	14	12	10	8



BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

A) Ouvrages généraux et encyclopédies

- ROUSSEAU (J.-J.), *Dictionnaire de la musique*, 1767.
 RIEMANN, *Dictionnaire de musique*, Paris, Payot, 1931.
 LAVIGNAC et LA LAURENCIE, *Encyclopédie musicale*, Paris, Delagrave, 1931, art. « Histoire de l'orchestration » (PIERNÉ et WOOLLETT), « L'orchestration militaire » (SOYER), « L'art de diriger » (TAFANEL), « La Société des Concerts du Conservatoire et les grandes associations symphoniques » (VERNAELDE).
 RICORDI, *Dictionnaire de la musique*, art. de SANZOGNO et LEIBOWITZ.
Musica Aeterna, Zurich, M. S. Metz, 1948, art. « L'ensemble instrumental » (B. PAUMGARTNER).
Grove's Dictionary of music and musicians, Londres, Mac Millan, 1954. Nouvelle édition en cours (tableaux sur la composition d'orchestres célèbres), à paraître en 1979.
Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter, 1961, t. X (grand tableau de nomenclatures orchestrales).
Encyclopédie Bordas, publiée sous la direction de Marc HONEGGER, art. « Orchestre » et « Orchestration » (A. HOÉRÉE).
Encyclopédie Larousse en 20 vol., art. « Concerts (Association de) » (D. SAUR et G. FERCHAULT), « Domaine musical » (R. SIOHAN), « L'école musicale de Mannheim » (C. de Nys), « Militaires (musiques) » (F. ROBERT), « Musique » (Arthur HOÉRÉE).
Le Courrier musical de France, publié sous la direction d'André BURGAUD et Michel LOUVET, où l'on trouvera les fiches biographiques par compositeurs et les nomenclatures des œuvres écrites en France depuis 1963, Paris, trimestriel; Association pour la diffusion de la pensée française.

B) Traités d'orchestration

- BERLIOZ (Hector), *Traité d'instrumentation* (1844), avec supplément de Richard STRAUSS, *Die Technik des modernen Orchesters*, Leipzig, 1905.
 RIMSKY-KORSAKOV (Nicolas), *Les principes de l'orchestration*, 1913.
 MALPIERO, *L'orchestra*, London, Chester, 1921.
 GILSON (Paul), *Le tutti orchestral*, Bruxelles, Schott, 1921.
 BOZZA (Eugène), *Tableau instrumental*, Paris, Leduc, 1947.
 MARESCOTTI (E.-F.), *Les instruments de l'orchestre*, Paris, Jobert, 1950.
 KÄCHLIN (Charles), *Traité de l'orchestration*, en 4 vol., Paris, Eschig, 1954-1959.
 CASELLA et MORTARI, *La technique de l'orchestre contemporain*, Paris, Ricordi, 1958.

DONDEYNE (Désiré) et ROBERT (Frédéric), *Nouveau traité d'orchestration à l'usage des harmonies, fanfares et musiques militaires*, Paris, Lemoine, 1969.

C) *Ouvrages spécialisés*

BERLIOZ (H.), *Les soirées de l'orchestre, 1835 et suiv.*

FÉTIS, De la nécessité de substituer les nouveaux instruments d'Adolphe Sax aux anciens dans les orchestres, *Revue et Gazette musicale*, n° 32, Paris, 1865.

PIERRE (C.), *Histoire de la composition de l'orchestre de l'Opéra depuis Cambert jusqu'à nos jours*, Paris, Académie nationale de Musique et de Danse, 1890.

BRENET (M.), *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Fischbacher, 1900.

DANDELOT (A.), *La Société des Concerts du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1923.

CARSE (A.), *The orchestra from Beethoven to Berlioz*, Cambridge, Heffer and Sons, 1940.

WILHELM (J.), *Die Wiener Philharmoniker*, Wiener, Verlages, 1943.

BOTTENHEIM, *Geschiedenig van het Concertgebouw*, Amsterdam, 1920-1943.

PINCHERLE (M.), *L'orchestre de chambre*, Larousse, 1948.

MUELLER (J.), *The American Symphony orchestra*, London, Calder, 1958.

THIBAUT (G.), *La musique instrumentale au XVI^e siècle* (dans *Histoire de la musique*, la Pléiade, t. 1), Paris, Gallimard, 1960.

BRELET (G.), *Musicalisation de l'espace dans la musique contemporaine*.

EPPELSHEIM (J.), *Das Orchester in der Werke Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing, 1961.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	3
INTRODUCTION	5
CHAPITRE PREMIER. — L'orchestration	7
I. La notion d'orchestration, 7. — II. Instrumentation et orchestration, 8. — III. Les progrès de l'orchestration, 9.	
CHAPITRE II. — Histoire de l'orchestre classique	10
I. La préhistoire, 10. — II. Le miracle de l' « Orfeo », 11. — III. Les grands classiques, 12. — IV. Rameau, Gluck, Haydn, 18. — V. L'orchestre classique, 21.	
CHAPITRE III. — La révolution berliozienne	38
I. Les sources de Berlioz, 38. — II. L'orchestre de Berlioz, 39. — III. L'héritage berliozien, 45.	
CHAPITRE IV. — L'orchestre symphonique moderne	51
I. Le gonflement post-wagnérien, 51. — II. Le colorisme est-européen, 58. — III. Les symphonistes français, 65.	
CHAPITRE V. — L'éclatement de l'orchestre	77
I. De l'orchestre de chambre à l'ensemble instrumental, 77. — II. Les orchestres « défectifs », 81. — III. La spatialisation, 81.	
CHAPITRE VI. — Les familles instrumentales	89
I. L'orchestre à cordes, 89. — II. Les orchestres d'harmonie, 93. — III. La percussion, 95. — IV. Les instruments à clavier, 96. — V. Les cordes pincées, 97. — VI. Les solistes dans l'orchestre, 98. — VII. La voix humaine, 100. — VIII. Les « bruits », 101. — IX. La renaissance des instruments anciens et populaires, 103.	
CHAPITRE VII. — Vers l'orchestre de demain	104
I. Les influences extra-européennes, 104. — II. L'intrusion de l'énergie électrique, 106. — III. L'orchestre idéal, 111. — IV. L'institution orchestrale et sa sociologie, 115.	
CONCLUSION	117
APPENDICE 1. — Quelques orchestres symphoniques	118
APPENDICE 2. — Tableau de nomenclatures	122
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE	126

Imprimé en France, à Vendôme
Imprimerie des Presses Universitaires de France

1978 — N° 26 089



que sais-je?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

- | | |
|---|---|
| 1695 La poésie française
du XIX ^e siècle (D. RINCÉ) | 1719 La régionalisation
(J.-J. et M. DAYRIES) |
| 1696 Le siècle des Médiéls (C. BEC) | 1720 Pétain et le régime de Vichy
(H. MICHEL) |
| 1697 L'Angleterre du XVI ^e siècle à
l'ère victorienne (F.-Ch. MOUGEL) | 1721 La vie indienne (F. DORÉ) |
| 1698 Le marketing politique
(D. DAVID, J.-M. QUINTRIC et
H.-Ch. SCHROEDER) | 1722 La psychologie du travail
(P. JARDILLIER) |
| 1699 Les grandes étapes de l'histoire
littéraire allemande (P. GORCEIX) | 1723 Les micro-ordinateurs
(M. ROUQUEROL) |
| 1700 La photographie aérienne
et spatiale (H. BAKIS) | 1724 Le Conseil constitutionnel
(L. FAVOREU et L. PHILIP) |
| 1701 L'économie de l'information
(N. TOUSSAINT) | 1725 Le tourisme social
(R. LANQUAR et Y. RAYNOUARD) |
| 1702 Histoire des corsaires
(A. TOUSSAINT) | 1726 La Tchécoslovaquie
(J. BÉRENGER) |
| 1703 La formation des enseignants
(G. MIALARET) | 1727 Les échanges internationaux
(M. GODET et O. RUYSSSEN) |
| 1704 La Syrie (Ph. RONDOT) | 1728 Les droits de l'homme
(J. MOURGEON) |
| 1705 Les euro-dollars (G. BÉKERMAN) | 1729 Les applications linéaires
(G. CASANOVA) |
| 1706 La psychomotricité (J.-C. COSTE) | 1730 La comédie classique en France
(R. GUICHEMERRE) |
| 1707 Les méthodes de lecture
(L. BELLENGER) | 1731 Le droit international
du développement (A. PELLET) |
| 1708 Le gaullisme (J.-Ch. PETITFILS) | 1732 Le théâtre antique (P. GRIMAL) |
| 1709 Les intoxications de l'enfant
(L. ROSSANT) | 1733 Les partis politiques en Europe
(D. L. SEILER) |
| 1710 La topologie (A. DELACHET) | 1734 Les Mayas (P. GENDROP) |
| 1711 Les équilibres en physique
(G. ELKAÏM) | 1735 Technique du dessin (J. RUDEL) |
| 1712 Les troubles du langage
(D. POROT) | 1736 La psychologie du langage
(M. MOSCATO et J. WITTEBER) |
| 1713 Le salaire minimum
(J.-P. COURTHÉOUX) | 1737 La propriété agricole
(H. de FARCY et J. GASTALDI) |
| 1714 L'art romain (J.-P. NÉRAUDAU) | 1738 Géographie de la Chine
(P. GENTELLE) |
| 1715 Le droit de la vente (B. GROSS) | 1739 La sonate (S. MILLIOT) |
| 1716 Développement et tirage couleur
(G. BETTON) | 1740 Les traditions populaires
(A. VARAGNAC et
M. CHOLLOT-VARAGNAC) |
| 1717 Le concerto (G. FERCHAULT) | |
| 1718 Le droit des obligations
(J. DUPICOT) | |